Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный
университет культуры и искусств

В.П. Грицкевич

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА в новейший период (1918–2000)

Санкт-Петербург
2009

УДК 069
ББК 79
Г 85

Монография В. П. Грицкевича «История музейного дела в новейший период (1918–2000)» издается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств.

Р е ц е н з е н т ы:
В . А . Б у л к и н, кандидат исторических нвук, доцент СПбГУ,
Е . В . С е л и в а н о в, кандидат медицинских наук, старший научный сотрудник Военно-медицинского музея МО РФ

Н а у ч н ы й р е д а к т о р:
Н . И . С е р г е е в а, кандидат исторических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой музееведения и экскурсоведения СПбГУКИ

Грицкевич В.П.
Г 85 История музейного дела в новейший период (1918–2000) / В. П. Грицкевич ; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2009. – 152 с.
ISBN 978-5-94708-122-0

УДК 069
ББК 79

ISBN 978-5-94708-122-0

Оглавление

Введение

XX столетие было периодом грандиозных катаклизмов, кризисов достижений науки и техники, нередко использовавшихся не только на пользу, но и во вред человечеству и окружающей его среде. Социальный ряд – две мировые войны, революции в различных странах, крах колониализма, взлет и падение тоталитарных режимов пересекался с духовным рядом: высвобождением ядерной энергии, развитием кибернетики и генетики, освоением космоса, получением новых химических средств. На пересечении этих рядов возникали самые острые и трудные проблемы.

Распространение понятия относительности на общественные отношения и, в том числе, на моральные отношения между людьми, подкрепленное научной и социальной практикой – общественными переворотами и техногенными катастрофами, не могло не отразиться на культуре и, в том числе, на музейном деле.

На смену получившим в XIX веке распространение в экономически бурно развивающихся странах либеральным идеям две мировые войны принесли концепцию все большего вмешательства государства и общественных организаций в социальные отношения. Это распространялось и на сферу музейного дела, для которого XX век стал этапом переоценки и переосмысления его места в культуре. Правительства, партийные, профессиональные и другие организации обратили большее, чем раньше, внимание на роль музеев в меняющемся мире и внесли ряд предложений, чтобы усовершенствовать обслуживание общества.

Эволюция музея в этот период отразила эволюцию общества, породившего его как социокультурный феномен. Цивилизация, которой угрожает технический прогресс, искала подтверждение своим интеллектуальным ценностям. Страны Западной Европы и Северной Америки, духовный мир которых был сильно поколеблен двумя мировыми войнами, продолжали процесс колонизации в период между ними и столкнулись с мощным освободительным движением народов колоний. Это вызывало в таких странах попытку подтвердить и поддержать свое фундаментальное единство.

В этих странах все большее значение уделялось сохранению реликтов прошлого в связи с трудностями создания новых форм жизни и культуры. Новые правящие классы тех стран западного мира, которые возникли без прочных традиций прошлого, особенно в Северной Америке, присваивали наследие классов, которые уступили им место на исторической сцене.

Научное знание стало более точным и систематизированным, больше не могло ограничиться рассуждением об отвлеченных идеях и искало

поддержки в конкретных сведениях. В области искусства был создан глобальный художественный рынок, в котором музеи стали начальным явлением и конечным результатом: начальным, потому что они породили вкус к коллекционированию и «знаточеству», и конечным, потому что коллекционеры передают то, что они собрали, в музеи по экономическим, социальным и престижным причинам.

Наше пособие посвящено развитию музейного дела в новейшее время: с 1918 по 2000 год. Внутри этого периода различаются следующие этапы: от конца первой до конца второй мировых войн (1918 – 1945) и со времени завершения второй мировой войны (1945 – 2000), когда наступили качественные перемены в развитии музейного дела и окончательно оформилось музееведение как научная дисциплина.

Для музейной концепции новейшего времени характерны:

– идея о том, что культура должна служить народу, провозглашенная группой российской интеллигенции в начале марта 1917 года и приспособленная к целям своей идеологической политики коммунистическими режимами в ряде стран;

– попечительство и финансовая поддержка зажиточными слоями населения музеев на службе обществу, как это делается в США и в крупных, и в небольших городах;

– развитие туризма, который вызвал повысившийся интерес к художественным и археологическим музеям в странах с богатым культурным наследием в Средиземноморском бассейне и Западной Европе.

Музейное дело в первой половине XX века

Музейное дело в период между Первой мировой войной и окончанием Второй мировой войны (1918 – 1945)

После застоя в музейном деле в развитых странах Европы, Америки и Азии во время Первой мировой войны и после окончания этой войны наступило его естественное оживление. Это объяснялось и демократизацией общественной жизни, и либерализацией политики властей, экономическим подъемом в странах Антанты, выигравших войну у стран центрального блока.

В условиях послевоенных экономических трудностей в проигравших войну государствах с давними музейными традициями (Германия, Австрия, Венгрия) на рынках появилось немало имевших музейное значение культурных ценностей, которые перераспределялись среди владельцев индивидуальных коллекций и музеев. Многие коллекционеры и музеи Германии были вынуждены продать значительную часть своих произведений искусств. Например, часть бывшей коллекции ганноверских королей («Сокровища Вельфов») были приобретены Кливлендским художественным музеем (США).

Не лучше обстояли дела и в некоторых странах-победительницах. Так, сельскохозяйственная депрессия, высокие налоги и задолженность принуждали многие знатные английские семейства продавать свои коллекции. В 1921 году леди Мэри Кинлосс, дочь герцога Бекингема и Чандоса, продала свое имение Стоу Хауз (Бекингемшир) со всеми находившимися там произведениями искусства. В том же году Генри Сомерсет, герцог Бьюфорт и Генри Пелэм-Клинтон-Хоуп, герцог Ньюкасл также продали свои наследственные коллекции. Между 1920 и 1929 годами многие предметы древности (особенно египетские), картины и рукописи из Центральной Америки доколониального периода из Бленэмского дворца также были распроданы. С помощью приобретений на таких распродажах богатые американские коллекционеры Г. К. Фрик, С. Кресс, Э. Меллон, Дж. Пирмонт Морган, семья Рокфеллеров, И. Стюарт Гарднер составили свои ценные коллекции. Ряд музеев и коллекций мирового значения, принадлежавших свергнутым в ходе революций правящим династиям (Габсбургов в Австро-Венгрии, Гогенцоллернов в Пруссии, баварских королей Виттельсбахов, Романовых в России и др.) был национализирован.

В этот период отмечается неслыханный до того рост количества музеев. Только в США между первой и второй мировыми войнами это ко-

личество выросло с 600 до 2500. В Японии (в которой в 1872 году в Токио возник первый – Национальный – музей) к 1940 году было 260 музеев. В 1920 году в Великобритании насчитывалось около четырехсот музеев, только в 1931 – 1935 годах возникло не менее 63 музеев[1]. В Германии в 1930 году было более 1500 музеев. В Берлинских музеях с их 14 зданиями и 15 большими коллекциями (которые посетило 1,5 млн. человек в 1930-1931 году) проводились большие исследовательские и реставрационные (а также культурно-просветительная) работы. Был завершен строительством и в 1930 году открыт Пергамский музей в Берлине.

Стали появляться музеи и в тех странах, в которых их раньше не было вовсе, или они насчитывались единицами. Так, в Китае первые музеи европейского типа были основаны европейцами (в 1869 и 1872 годах). Только после революции, свергнувшей императорскую власть в стране (1911 год) новое республиканское правительство выставило национализированные императорские сокровища в 1914 году в одном из залов Запретного города (квартала с резиденцией императоров). В 1912 году министерство просвещения основало первый государственный музей в стране – Национальный исторический музей (хотя открыт для публики он был только в 1926 году), а в 1917 году – Хэнаньский провинциальный музей. К 1921 году количество музеев составляло 13, а в 1929 году уже 34. В 1937 году начавшаяся война с Японией привела к резкому сокращению их числа, но в предшествовавший японской агрессии период были организованы основные, самые крупные музеи Китая. В 1925 году бывший императорский дворцовый комплекс «Тугун» в Пекине был превращен в музей и открыт для свободного посещения. После завершения японской оккупации в 1945 году весь Запретный город был передан музею.

По инициативе профессора истории искусств в Сорбонне Анри Фосийона в 1926 году было организовано Международное музейное ведомство при Лиге Наций (новой международной организации по сотрудничеству государств мира и предотвращению вооруженных конфликтов). При Ведомстве был создан Институт интеллектуальной кооперации, который организовывал конференции и послужил местом объединения международных усилий в области музейного дела, издавал журнал «Мусейон» и провел в Мадриде в 1934 г. международный музейный съезд, материалы которого под названием «Музеография» были изданы в двух томах. В 1938 году Международное музейное ведомство представило на заседание Совета и Генеральной сессии Лиги Наций проект Международной конвенции по охране культурных ценностей.

Возрос интерес к вопросам музееведческой практики. Это вело к расширению музееведческой исследовательской работы. До второй мировой войны издавались новые музееведческие журналы: во Франции «Музеи» (с 1918 г.), «Музеи и коллекции» (с 1932 г.), «Научные музеи»

(с 1935 г.), в Германии «Природа и музей» (с 1925 г.), в Чехословакии «Музейный обзор» (с 1925 г.), в США «Музейные новости» (с 1922 г.), «Публикации Американской Ассоциации музеев» (с 1925 г.), «Музеолог» (с 1935 г.), в Японии «Музеологические этюды» (с 1927 г.). Музееведы всех европейских, североамериканских и самостоятельных дальневосточных стран принимали участие в работе этих изданий и своих национальных музейных союзах.

Расширилась география распространения не только музеев, но и музееведческих исследований. Возросло количество монографий и пособий по музейному делу, чаще всего по практическим его вопросам, в различных странах, в том числе в Италии, Великобритании, Японии, на Цейлоне (ныне Шри-Ланка), в Британской Малайе (ныне Малайзия) и Вест-Индии, в Австралии, в США[2]. В 1939 г. американский музеевед Л. В. Коулмэн издал трехтомное исследование «Американские музеи».

Период между двумя мировыми войнами мало благоприятствовал реализации проектов международного музейного сотрудничества. Одним из таких проектов было создание музея при запланированном к открытию Международного интеллектуального штаба в Женеве.

Летом 1939 г. временная художественная выставка была представлена Муниципальным музеем в Женеве. Это имело большое значение: наконец-то увенчалось успехом европейское международное сотрудничество в музейном деле. Швейцария имела свой опыт временного хранения по инициативе международного музейного ведомства более чем 1300 картин и других музейных ценностей из Испании во время гражданской войны в этой стране в 1936 – 1939 гг. После прекращения военных действий музейные предметы были возвращены в страну.

Надежды на дальнейшее развитие международного сотрудничества в музейном деле были прерваны гитлеровской агрессией в Европе 1 сентября 1939 года.

По-разному развивалось музейное дело в странах с различным политическим устройством.

Музейное дело в России[3]

После свержения самодержавия в России в феврале 1917 года сокровища царских и великокняжеских дворцов и музеев перешли в состав общенациональной собственности.

1 марта 1917 года в России было сформировано Временное правительство. Контроль над ведомством императорского двора перешел к комиссару этого правительства. 4 марта 1917 года А. М. Горький собрал видных представителей интеллигенции, чтобы обсудить вопрос о сбережении художественных ценностей двора.

6 марта 1917 года делегация этой группы встретилась с членами Временного правительства и Петроградским Советом рабочих и солдатских депутатов и достигла соглашения, что группа явится Комиссией по делам искусств при исполнительном комитете совета. Знаменательным явилось согласие совета опубликовать от своего имени воззвание, подготовленное группой А. М. Горького и формулировавшее новое отношение к памятникам культуры. Воззвание призывало граждан России «беречь наследство старых хозяев»[4].

Деятельность комиссии была кратковременной, достаточно быстро после своего создания она самораспустилась. Ее сменила комиссия по охране памятников искусства и старины во главе с музееведами К. К. Романовым и В. М. Лопатиным.

После событий 25 октября 1917 года новые советские власти создали государственный аппарат, призванный проводить в жизнь культурную политику.

Культурные ценности были формально объявлены достоянием народа (как в конце XVIII века в революционной Франции), но фактически ими распоряжалось руководство правящей коммунистической партии в своих целях. Широкие массы населения приобщались к культурным ценностям, но только для воспитания среди этих масс социалистических идей, пропагандируемых этим руководством.

Подобно тому, как это было сделано во время Великой французской революции в 1790-е годы, в России была создана централизованная система государственного управления музейным делом и законодательства по этим вопросам.

В первые годы Советской власти велись поиски форм организации и управления музейным делом. В 1917 – 1918 годах культурное наследие было взято под охрану руководством новых властей. Петроградский Военно-Революционный комитет 25 октября (7 ноября) 1917 года назначил своими комиссарами по защите музеев и художественных коллекций заведующего литературной частью польского театра Б. Д. Мандельбаума и художника Г. С. Ятманова. Власти установили охрану у Русского музея.

30 октября (12 ноября) 1917 года народный комиссар просвещения нового советского правительства – Совнаркома РСФСР – А. В. Луначарский объявил Зимний дворец государственным музеем. Художественно-исторической комиссии Зимнего дворца, созданной летом 1917 года Временным правительством, было поручено его сохранение. Эту и другие художественно-исторические комиссии возглавляли известные искусствоведы: В. А. Верещагин – председатель Художественно-исторической комиссии Зимнего дворца, бывший гофмейстер двора, помощник секретаря Государственного Совета. Гатчинскую комиссию возглавил В. П. Зубов.

Чувство ответственности за сохранение музейных ценностей и преданность своему делу побудили музейных деятелей и представителей научной и художественной интеллигенции в своей массе сотрудничать с советской властью, несмотря на классовое неприятие ее политики. Это обусловило определенную преемственность в подходах к роли музеев в обществе в качестве научных и культурных центров[5].

Совместная работа большевистских комиссаров и специалистов-музееведов была нелегким делом. А. В. Луначарский и заведующая отделом музеев Наркомата просвещения Н. Д. Троцкая (вторая жена Л. Д. Троцкого) шли на компромиссы в конфликтах между спорящими сторонами. В работе музеев принимали участие представители виднейших родов России М. Г. Тизенгаузен, О. О. Витте, П. С. Шереметев.

В организации музеев приняли участие искусствоведы Г. К. Лукомский, П. П. Муратов, А. М. Эфрос, художники Н. Д. Бартрам, А. Н. Бенуа, И. Э. Грабарь, сотрудники музеев К. К. Романов, А. А. Миллер, П. И. Нерадовский, Б. Р. Виннер.

Наряду с использованием кадров музееведов и искусствоведов по их профессиональному назначению, новые власти подвергали их репрессиям, нередко под надуманными предлогами. Так, летом 1921 года по обвинению в участии в «Петроградской боевой организации („Заговоре Таганцева“)» в Петрограде среди шестидесяти одного казненного ВЧК (наряду с поэтом Н. С. Гумилевым) был и сотрудник Русского музея скульптор князь С. А. Ухтомский, вина которого заключалась в том, что он «доставлял организации для передачи сведения о музейном деле и доклад о том же для напечатания в белой прессе»[6].

До весны 1918 года единственным органом в области охраны памятников и музейного дела была художественно-историческая комиссия Петрограда и пригородов, состоявшая в ведении бывшего Министерства двора. В ноябре 1917 года художественно-исторические комиссии Петрограда, Гатчины и Царского Села на совместном заседании постановили относиться к музейным ценностям как к национальному достоянию, демократизировать музейное дело, не допускать разрознения коллекций. Была создана Петроградская соединенная художественно-историческая комиссия.

Она распространила свою опеку на петроградские и пригородные дворцы императорского семейства и знати, а в январе 1918 года постановила взять под охрану произведения искусства в помещениях правительственных учреждений.

В мае 1918 года был открыт в качестве музея Большой Петергофский дворец, затем Гатчинский дворец-музей, 9 июня 1918 года – Екатерининский и Александровский дворцы-музеи Царского села[7].

И в Москве действовала еще с марта 1917 года художественно-историческая комиссия при московской городской думе. На ее основе был создан Объединенный комитет по охране собраний и памятников искусства и старины. Участие в нем принимали И. Э. Грабарь, Н. И. Романов, А. М. Эфрос. 12 (25) ноября 1917 года Моссовет назначил комиссаром по охране памятников старины и искусства художника К. С. Малевича, а 24 ноября (7 декабря) 1917 года литературовед В. М. Фриче был назначен комиссаром по охране удельных и дворцовых имуществ Москвы. В январе 1918 года Объединенный комитет влился в художественно-историческую комиссию Моссовета.

Множественность руководящих органов, подчинение художественно-исторических комиссий и Наркомату просвещения, и существовавшему, кроме него, Наркомату имуществ (бывшего царского двора) привело к созданию в Петрограде 21 марта 1918 года Коллегии по делам музеев и охране памятников Наркомата просвещения во главе с Г. С. Ятмановым. В структуре Наркомата просвещения 28 мая 1918 года был создан специальный музейный отдел. Петроградская коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины стала региональным отделом по северу и северо-западу России.

В марте-мае 1918 года местные органы по управлению музейным делом и охране памятников были созданы и в других губерниях и областях (в 1918 – 1920 годах их насчитывалось сорок семь)[8].

Все постройки и инвентарь помещичьих, удельных, монастырских земель на основе Декрета о земле были национализированы.

20 января (2 февраля) 1918 года Совет Народных Комиссаров РСФСР объявил церковное имущество «народным достоянием», а летом 1918 г. отменил права собственности на недвижимость в городах и позволил Наркомату просвещения конфисковывать любые дворцы и особняки.

Наркомат просвещения в июле 1920 года получил право распределять по своему усмотрению предметы старины и искусства, брошенные владельцами или незаконно вывозимые за рубеж.

Подобные решения, базировавшиеся на общей политике насилия, проводившейся в стране, способствовали установлению государственной монополии на предметы музейного значения и неограниченного права властей на распоряжение ими. Это отражало общую тенденцию установления тоталитарного строя в России.

Были национализированы Третьяковская галерея, коллекции С. И. Щукина, И. А. Морозова, И. С. Остроухова, А. В. Морозова, историко-художественные ценности Троице-Сергиевской Лавры, дом Л. Н. Толстого в Москве.

19 сентября 1918 года Совнарком принял декрет о запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины без разрешения коллегий по

делам музеев. 15 октября 1918 года была введена регистрация всех памятников искусства и старины. К октябрю 1919 года были зарегистрированы 293 частные коллекции, 64 антиквара, 13 ломбардов. Было вывезено в специальные хранилища музейного фонда при отделе музеев Наркомата просвещения имущество, имеющее музейное значение. Эмиссары отдела вывезли культурные ценности из 215 усадеб 17 губерний и поместили их в хранилища музейного фонда или передали их местным музеям.

Не случайно значительная часть подобных ценностей регулярно передавалась в специальный финансовый орган Гохран, который распоряжался в числе других предметов изделиями из драгоценных камней и благородных металлов. По данным Е. В. Антоновой, только в 1917 – 1922 годах музейным отделом Наркомата просвещения из хранилищ музейного фонда было передано семьдесят тысяч экземпляров регалий, а бриллиантов на сумму 750 млн. рублей. Только по одному Петрограду в Гохран было передано три тысячи каратов бриллиантов, три с половиной пуда золота, триста пудов серебра, двадцать один фунт платины[9].

Это позволило государству продавать культурно-исторические ценности под видом «ветхих» или «не имеющих музейного значения» без четкого определения их ценности.

Достаточно характерна переписка в октябре 1920 года между председателем Совнаркома В. И. Лениным и заместителями наркома внешней торговли А. М. Лежавой и наркома просвещения М. Н. Покровским. 21 октября 1920 года В. И. Ленин писал этим лицам, торопя их с продажей за рубеж музейных ценностей и ограничивая возможности музеев отбирать вещи из хранилищ музейного фонда: «Я настаиваю на чрезвычайном ускорении этого дела и внесении во вторник (26 октября) в Совнарком проекта постановления:

а) решить продажу этих вещей как можно скорее за границей;

б) затребовать от Наркомпроса до вторника 26 октября официального ответа, не возражает ли он (говорят, им уже отобрали вещи для наших музеев: я согласен дать им лишь строго необходимый минимум)»[10].

Через два дня, 23 октября 1920 года М. Н. Покровский ответил В. И. Ленину: «По поводу предложения т(оварища) Горького продать за границу имеющиеся в распоряжении РСФСР художественные ценности Наркомпрос не встречает возражений, но находит желательным участие в экспертизе представителей Музейного отдела Наркомпроса. Им будет дана инструкция действовать в срочном порядке и не задерживать ни одной вещи, не имеющей значение для истории художественного развития России, – а из этой последней категории оберегать в первую очередь уники»[11].

Практика продажи государственными властями за рубеж предметов музейного значения была окончательно оформлена подписанным

В. И. Лениным 7 февраля 1921 года декретом «О составлении государственного фонда ценностей для внешней торговли». В системе Наркомата внешней торговли создавался орган, который должен был осуществлять «отбор, классификацию, оценку и учет могущих служить для экспорта художественных и антикварно-исторических предметов, а также предметов роскоши». В документе отсутствовало упоминание о декрете Совнаркома РСФСР от 19 сентября 1918 года «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного значения» (о нем см. выше).

Несмотря на подобные регулярные распродажи, национализированных художественно-исторических ценностей хватило на создание в 1918 – 1920 годах более ста музеев. Всего в 1918-1920 годах на территории РСФСР было вновь создано 246 музеев (из их числа в Петрограде 22, в Москве 38, на местах – 186 музеев), то есть больше чем за всю дореволюционную историю музейного дела. В послереволюционные годы продолжался традиционный для России путь создания музеев, связанный с научной и просветительской деятельностью прогрессивной общественности. Было создано семьдесят местных музеев краеведческого характера.

На Первой Всероссийской музейной конференции в Петрограде в феврале 1919 года была утверждена программа развития музеев в Российской Федерации, как естественный итог музейного строительства в дореволюционной России и отражение передовых тенденций развития музейного дела за рубежом. Однако наметились и иные направления в музейном деле. На конференции было решено объявить коллекции всех музеев единым фондом и допускать перераспределение коллекций. Постепенно принцип научного обоснования перераспределения коллекций сошел на нет. Право на декретирование изъятия коллекций, пересмотра профиля музея, его реорганизации управленческими органами стало обыденным для музейной работы.

Были объединены художественные и культурно-исторические музеи в Москве и Петрограде. Были созданы новые музеи живописной культуры. Особенностью их была экспозиция со стороны изменения художественной формы произведения (материал, цвет, пространство, время, форма, техника)[12].

Был реорганизован Московский Публичный и Румянцевский музей, передавший свои коллекции четырем музеям Москвы. Идеологическим задачам новой государственной власти соответствовала организация музеев Революции и Красной Армии в Москве и Петрограде.

Чтобы усилить работу по массовому коммунистическому воспитанию Совнарком учредил при Наркомате просвещения Главполитпросвет. Этот отдел Наркомата просвещения осуществлял жесткий контроль над деятельностью Наркомата просвещения и, в том числе, за работой музей-

ного отдела Наркомата просвещения. Музейный отдел был преобразован в феврале 1921 года в самостоятельный Главмузей, а с января 1922 года совместно с научным отделом составил Главное управление научных и научно-художественных учреждений (Главнаука). Главнаука попыталась создать руководство музеями в масштабах всей страны.

Этим управлением были сделаны попытки ввести в сферу своего научно-методического влияния музеи других ведомств, в частности РККА, естественноисторические и технические музеи[13].

Однако такая работа с отдельными ведомственными музеями со стороны Главнауки систематической не стала, поскольку для этого не хватало средств.

Руководством Главнауки музеи рассматривались как научные учреждения с политико-просветительными возможностями. Руководство музеями в системе Главнауки позволяло координировать их деятельность с другими научными учреждениями. Это создавало благоприятные условия для развития отдельных музеев и всей музейной сети.

Именно в этот период была сформирована первая в истории музейного дела в России государственная сеть музейных учреждений на основе четких критериев – научной значимости коллекции, ведения или возможности ведения научной работы. Был осуществлен уникальный опыт профилирования крупнейших центральных музеев, связанный с перемещением коллекций. Была предпринята первая попытка уточнить профиль каждого музея.

Следует отметить, что послереволюционная сеть музеев России отличалась сложным составом. Музеи нуждались в серьезном научном и организационном переосмыслении своей работы.

Собрания большинства музеев были несистематизированными и часто случайными. Музеи, функционировавшие в одном городе, нередко дублировали друг друга. Поэтому объединение большей части музеев в ведении отдела по делам музеев Наркомата просвещения давало надежду на возможность совершенствования музейной сети Российской Федерации.

Работа старых и создание новых музеев перестали быть делом частной инициативы и общественных начинаний и превратились в государственное дело. Музеи, как и другие учреждения, стали частью государственной системы. Это подразумевало наличие определенных положительных и отрицательных сторон в их развитии. С одной стороны, государство взяло музеи под свою финансовую опеку, выделяя, хотя и недостаточно, средства для их организации и деятельности. С другой стороны, выбор музеев определялся теперь не общественной потребностью, а идеологическими установками. Это в свою очередь влияло на развитие концепции музея и определяло приоритетные направления его деятельности.

Коммунистическая партия и Советское правительство были заинтересованы в соответствующем их идеологии политическом просвещении масс. От музейных работников требовались изучение и пропаганда истории партии и революционного движения, опыта советского и партийного строительства.

Для эффективного использования с этими целями музеев возникала необходимость решить организационные вопросы: создать государственную сеть музейных учреждений, систему централизованного управления ими и ввести плановое начало в их деятельность[14].

Тяжелое экономическое положение Российской Федерации после введения политики военного коммунизма и гражданской войны повлекло за собой сокращение музейной сети. Ассигнования из центра на просветительные нужды уменьшились. Большинство музеев было переведено на местный бюджет. Штаты и сеть местных музеев, находившихся на государственном бюджете, в 1922 году несколько раз сокращались. В ноябре 1921 года в провинции на государственном бюджете числилось 34 музея (со штатами в 2000 человек), 1 января 1922 года – 155 музеев (со штатом в 942 человека) и 1 июля 1922 года – 131 музей (со штатом в 622 человека).

В начале 20-х годов в области музейного дела произошли серьезные изменения, повлиявшие на его дальнейшее развитие на долгие десятилетия. В 1922 году была введена плата за вход, а музеи были разделены на общереспубликанские (129 музеев) и местные. Охрана и научная обработка коллекций общереспубликанских музеев финансировалась Главнаукой. Другие виды работ должны были выполняться за счет местных средств. Все прочие музеи были отнесены в разряд местных губернских учреждений[15].

Сеть государственных музеев в 1925 году была сокращена более чем вдвое по отношению к 1923 году[16].

В 1923 году было окончательно декретировано создание Государственного музейного фонда как совокупности всех предметов, находящихся в музеях и хранилищах РСФСР. До этого под государственным музейным фондом подразумевались предметы, поступившие в музеи и хранилища в результате революционных преобразований.

С укреплением государственного положения страны к середине 20-х годов произошла и стабилизация управления музейным отделом и сети музеев. Были изданы основные законы, регулировавшие развитие музейного дела.

При этом постепенно нарастали тенденции администрирования. Компетенция управления обеспечивалась только личным участием музейных деятелей, привлеченных к работе в музейном отделе.

С середины 20-х годов в системе государственного аппарата постепенно нарастают противоречия между задачами углубления культурной работы и упрощенными представлениями о культуре.

Музей превратился лишь в инструмент идеологического воздействия на массы[17].

Во второй половине 20-х годов общепринятым становится понимание музея как просветительного учреждения. Свое обоснование эта точка зрения нашла в новой книге Ф. И. Шмита, в которой этот опытный музеевед утверждал, что в музеях должно осуществляться просвещение людей в желательном для государства направлении[18].

В свете борьбы в 1926 – 1927 годах за руководство правящим аппаратом страны становится понятной проверка в 1927 году специальной комиссией работы музейного отдела Наркомата просвещения и 14 музеев четырех городов страны. Главным недостатком в работе было названо отсутствие связи с политико-просветительными органами, с советскими и партийными органами на местах. Нетрудно было заметить, что эти упреки были направлены против руководителя отдела И. Д. Троцкой, которая позже подверглась репрессиям.

Началась чистка кадров музеев и управления музейным делом. Были осуждены на заключение в Соловках и Беломорско-Балтийском канале опытные музееведы и экскурсоводы Г. С. Габаев, Н. П. Анцыферов, М. Д. Беляев, М. И. Смирнов и другие. Репрессии прерывали традиции и преемственность. Это снижало культурный уровень населения. Удар, нанесенный по интеллигенции, привел к невосполнимым потерям, которые ощущаются до сих пор[19].

Продолжалась распродажа за рубеж музейного фонда с целью «содействия индустриализации». В 1924 – 1925 годах от этой распродажи музеи выручили 385 897 руб., в 1926 – 1927 годах был увеличен план продажи музейного имущества до 514 221 руб. В Ленинграде по пригородным дворцам и хранилищу музейного фонда было «выделено и учтено все немузейное имущество, огромное по своему расчету и стоимости, а именно на сумму около 1 000000 руб.»[20]. Эти средства должны были расходоваться на те потребности, которые не удовлетворялись из госбюджета.

В 1927 году были окончательно ликвидированы хранилища Государственного музейного фонда в Москве и Ленинграде с распределением их коллекций по музеям страны и передачей отобранного материала Антиквариату Наркомата внешней торговли для экспортных целей. В 1928 году начались массовые распродажи шедевров Эрмитажа и других музеев. Страна утратила картины Боттичелли, Рафаэля, Тициана, Веласкеса, Рембрандта. Были велики утраты изъятых у церкви икон, иконостасов, рукописей[21]. Французский писатель Ромен Роллан в своих дневниках возму-

щался цинизмом представителей высшего сталинского руководства страной В. М. Молотова и Л. М. Кагановича, рассуждавших насчет продажи за границу произведений искусства: «В сущности, какая нам разница, в Англии они находятся или в Америке? Рано или поздно они все равно будут обобществлены и, значит, навсегда будут нашими»[22].

Система выработанных идеологами коммунизма представлений о том, что в искусстве и музеях нужно народу, а что ему «чуждо» и «идеологически вредно», господствовала в советском обществе вплоть до 1991 года. Это деформировало шкалу идейно-эстетических приоритетов и оправдывало необходимость продажи имущества аристократии и церковных ценностей для получения средств для нужд социалистического строительства. Музей рассматривался как социокультурный институт, используемый в качестве инструмента воспитания масс в соответствии с очередным постановлением партии и правительства.

Решения и приказы Наркомата просвещения РСФСР, музейного отдела Главнауки 1929-1930 годов отражали исключительное внимание к организации массовой пропаганды при снижении внимания к научно-исследовательской и фондовой работе. Во главу угла деятельности музеев ставилась политико-просветительская работа.

В январе 1929 года Коллегия Наркомата просвещения предписала местным музеям организовывать выставки, посвященные борьбе за урожайность. От музеев требовалось разворачивать подотделы и выставки, посвященные этой теме, проводить экскурсии по музею и образцовым хозяйствам, организовывать публичные лекции и доклады, издавать брошюры и листовки по сельскохозяйственной тематике.

По этим вопросам Главнаука издала в 1929 году постановление. Предписывалось создавать при музеях общественно-политические советы. В их состав привлекались представители заводов, общественных организаций, втузов (высших технических учебных заведений), техникумов, рабселькоров (рабоче-крестьянских корреспондентов). Советы должны были укреплять связь музеев с учреждениями и предприятиями, контролировать музеи, привлекать к работе музеев широкие массы.

После утверждения плана Первой пятилетки Главнаука 20 июня 1929 года предписывала пропагандировать пятилетний план, устраивать выставки, посвященные коллективизации сельского хозяйства. К 25-летию революции 1905 года предлагалось разрабатывать неопубликованные и опубликованные источники по этой теме, привлекать активных участников событий и организовывать выставки в музеях, клубах, школах. Музеям предлагалось участвовать в пропаганде оборонной работы, индустриализации и т.д.

«Такого большого количества указаний о создании выставок на актуальные темы, в большинстве своем не связанных с фондами музеев,

раньше музеи не получали. Это отвлекало работников музеев от других сторон музейной перестройки – экспозиционной, собирательской, научно-исследовательской. В то же время музеи должны были принять самое действенное участие в пропагандистской и разъяснительной работе под руководством партии»[23].

Вся не специфичная для музеев работа отвлекала музейных работников от экспозиционной, собирательской и научно-исследовательской работы, хотя с середины 20-х годов ведущие исторические музеи пытались изучать «судьбы труда и капитала», углубленно исследовали историю рабочего класса и крестьянства. Некоторые краеведческие музеи стали изучать деревню тех лет, крестьянские промыслы.

Делались попытки (Н. М. Дружинин, Н. Е. Гриневич) давать в экспозициях музеев представление о классовой борьбе, социальной структуре, отразить динамику исторического развития страны.

Деформации в социально-экономической и идеологической сферах жизни в конце 1920-х и в 1930-е годы привели к искаженному пониманию специфики музеев, навязали им функцию примитивной наглядной агитации.

В такой обстановке в декабре 1930 года состоялся Первый Всероссийский музейный съезд. Он выдвинул в качестве основной задачи деятельности музеев «перестройку музейной работы на основе марксистской диалектики»[24]. При этом, вполне естественно, не разъяснялось, в чем должна заключаться практическая реализация столь абстрактно звучащего призыва.

Музеевед К. С. Радченко требовал, чтобы экспозиция выражала через вещи определенную идею, преувеличивая возможность показа отношений через собрание предметов. По рекомендациям съезда собирательская работа не признавалась важной, почти полностью изгонялись вещи из экспозиции, но сохранялись этикетки и тексты. Рекомендовались упрощенные экспозиции, в которых под принятую схему подгонялись экспонаты, а если их не было, изготавливались научно-вспомогательные материалы. Выставки заполнили музеи, вспомогательные материалы вытесняли подлинники.

В музеях искажалась историческая правда, утверждались вульгарно-социологические взгляды в характеристике прошлых эпох.

Экспозиции музеев были на долгие годы подчинены пропаганде набора клише: предметы и обстановка жизни плохих богатых, презирающих простых людей, противопоставлялись быту бедных, которые страдают и голодают, и сплачивающая людей классовая ненависть. Этим устранялся показ проявления индивидуальной воли, сознания, чувств и пропагандировалась готовность людей объединяться в муравейник, управляемый волей вождей, то есть глобальный инфантилизм.

Массовая просветительная работа музеев признавалась подчиняющей себе все остальные музейные задачи. В основу новых экспозиций предлагалось положить представление о классовой борьбе. На съезде было предложено уделить большое внимание подготовке новых музейных работников для того, чтобы заменить ими «немарксистских» специалистов.

Последствия решений съезда были для музейного дела достаточно симптоматичными. Съезд зафиксировал перелом в отношении властей к музейному делу, который произошел в 1927 – 1930 годах и надолго ввел развитие музейного дела в русло голой пропаганды идеологической административной системы, закрепил центробежные тенденции в руководстве музейным делом.

Ряд догматических установок съезда, в частности, требование показа всех явлений общественной жизни по определенной социологической схеме, привел к дублированию таких различных музеев, как Музей Революции СССР, Государственный исторический музей, Музей народоведения в Москве. Музеи сферы общественных наук теряли особенности своего специфического профиля и превращались в музеи общественно-экономических формаций. Это относилось и к соответствующим отделам краеведческих музеев.

Был нанесен урон группе историко-бытовых и историко-художественных музеев ансамблевого характера. Было ликвидировано 28 музеев – дворцов, усадеб, монастырей, особняков (из общего числа сорока трех) как памятники, «идеологически и притом иногда очень остро опосредованные интересами господствующих классов»[25]. При этом не учитывалась историческая, художественная и архитектурная ценность этих музеев-памятников.

В некоторых из сохранившихся ансамблевых музеев устраивались тематические экспозиции, не связанные с историко-архитектурным значением памятника.

К 1935 году дворец-музей Останкино (Москва) использовался для устройства сельскохозяйственных выставок, Петергофский дворец-музей был превращен в музей истории самодержавия, а Новодевичий монастырь – в Музей раскрепощения женщины. От музеев-усадеб Останкино и Кусково были отделены парки, составлявшие неотъемлемую часть этих ансамблей. Донской монастырь был превращен в антирелигиозный музей, а Боровский и Волоколамский монастыри – в краеведческие музеи.

Научные и учебные музеи отделялись от университетов, поскольку они не были доступны «миллионам трудящихся»[26].

В 1929 – 1933 годах в период выполнения первого пятилетнего плана было задумано в целях пропаганды индустриализации создать большую сеть производственно-технических и экономических музеев. В Москве и Ленинграде было создано в этот период более двадцати музеев подобно-

го профиля. Однако план Наркомата просвещения создать в других местностях – в районах, на промышленных предприятиях, в совхозах небольшие технические музеи для ознакомления трудящихся с достижениями индустриализации. Предполагалось открыть в 1931 – 1932 годах 200 музеев, однако это, естественно, не было выполнено, а некоторые политехнические музеи на местах, вошедшие в музейную сеть в начале 30-х годов, вскоре распались.

Создание сети технических и экономических музеев путем декретирования было обречено на неудачу вследствие невозможности за короткий срок собрать музейные фонды и организовать материальную базу, необходимую для организации музеев[27].

В 1930-е годы произошли структурные изменения в деле управления музеями в Российской Федерации. Внутри системы Наркомата просвещения были ликвидированы музейные отделы, в конце 1930 года была упразднена Главнаука, а с ней и ее музейный отдел. Вместо этого отдела была создана музейная группа сектора науки Наркомата просвещения. Сектор науки был призван внедрять в жизнь установки Первого музейного съезда.

Филиалы центральных музеев объединяли с центральными музеями. Этнографический отдел Русского музея получил значение самостоятельного музея, а собрания его историко-бытового отдела были переданы в Музей Революции[28].

В сентябре 1933 года в Наркомате просвещения был восстановлен музейный отдел (во главе со старым большевиком, в прошлом работником музея Ф. Я. Конол), который стал управленческим департаментом для проведения в жизнь политических и организационно-административных установок сложившейся командно-административной системы, отзывавшейся распоряжениями на каждое партийно-государственное решение. Этот департамент был естественным элементом структуры сложившегося пропагандистского аппарата. В конце 30-х годов музейный отдел Наркомата просвещения был преобразован в музейно-краеведческий отдел.

Главные направления развития музейного дела в 30-е годы были определены постановлением ВЦИК от 1 января 1934 года «О состоянии и задачах музейного строительства в РСФСР»[29]. Среди них были названы: пересмотр сети местных музеев «с точки зрения обеспеченности их помещениями, экспонатами и кадрами квалифицированных работников», уточнения структуры и целеустановок каждого музея.

Была сформирована группа головных музеев, в том числе ряд ведущих местных музеев[30]. Московский областной краеведческий музей в Истре стал опытно-показательным музеем. Однако практика головных и опытно-показательного музеев в 1920-е годы не оправдала себя. В голов-

ных музеях не хватало подготовленных кадров и материальной базы, чтобы разрабатывать методические вопросы на должном уровне. Они всего лишь практически помогали отдельным музеям. Московский областной музей в Истре обладал хорошими кадрами, которые вели серьезную научно-исследовательскую работу, творчески создавали экспозиции. На его базе проводились музейные совещания, краткосрочные курсы музейных работников Московской области.

Вместе с тем, механическое перенесение опыта экспозиции Истринского музея в другие краеведческие музеи приводило к унификации их экспозиций.

К 1937 году Наркомат просвещения отказался от практики использования головных и опытно-показательных музеев в качестве руководящих методических центров по отношению к краеведческим музеям[31].

Таким центром стал Центральный научно-исследовательский институт (НИИ) методов краеведной работы при Центральном бюро краеведения, преобразованный в 1937 году в НИИ краеведческой работы (с 1939 г. – «краеведческой и музейной работы»), имевший в своем составе четыре научных сектора: естественно-исторический, исторический, культуры и быта.

Произошли изменения и в системе подготовки музейных работников. 1 ноября 1934 года начали работу двухгодичные центральные высшие музейные курсы (с 1938 года – продолжавший традицию подготовки музееведов в 1918 – 1922 годах музейно-краеведческий факультет Политико-просветительного института им. Н. К. Крупской в Ленинграде, работавший до начала войны). Первый набор их состоял из 50-ти работников краеведческих музеев. На 2-х циклах (естественно-историческом и историческом) читались общеобразовательные предметы, а также принципы построения краеведческого музея, основы построения музейной экспозиции, история музейного дела, устройство музейных зданий и их оборудование, консервация музейного материала, формы и методы массовой политико-просветительской работы.

В 1937 – 1938 годах на курсах обучалось 130 человек, а на заочном – 200 человек, срок обучения там был продлен до трех лет. При Истринском опытно-показательном музее были открыты краткосрочные курсы переподготовки работников краеведческих музеев Московской области.

Музейный отдел был создан в Киевском Художественном институте, а аспирантура при ведущих музеях страны. В Московском Университете в 1938 году была создана музейно-краеведческая кафедра, при нем же и при Ленинградском государственном университетах организовано заочное обучение музейных работников[32].

Во второй половине 30-х годов музейный отдел Наркомата просвещения продолжал осуществлять работу по реорганизации и формирова-

нию сети музеев. Этот период характеризуется организацией историко-революционных музеев (55), литературных (22), художественных (17) и других. Развилась сеть мемориальных музеев. Из 139-ти созданных в эти годы музеев 86 носили мемориальный характер.

15 мая 1936 года был открыт Центральный музей В. И. Ленина, а 7 ноября 1937 года и его филиал в Ленинграде. Вскоре открылись филиалы этого музея в Киеве, Тбилиси и других городах. Были открыты мемориальные музеи И. В. Сталина, а также Я. М. Свердлова, Г. К. Орджоникидзе, С. М. Кирова, М. В. Фрунзе, В. И. Чапаева и других признанных при И. В. Сталине деятелей революции. Искажение исторического прошлого в угоду правящему режиму наложило свой прочный и длящийся десятилетиями отпечаток на отображении исторического прошлого в музеях, что отображено (в художественной форме) в повести Ю. Домбровского «Хранитель древностей», основанной на личных впечатлениях этого писателя, работавшего в те годы в ведущем музее Казахстана в Алма-Ате, в которую писатель был сослан за несколько лет до этого.

Открытие литературных музеев, посвященных писателям и поэтам, преследовало те же цели, что и открытие историко-революционных музеев. Их деятельность трактовалась в таких музеях не с эстетических, а с социальных позиций в духе господствующей в СССР идеологии.

В 1934 году был открыт Центральный литературный музей, в 1938 г. – музеи А. С. Пушкина и М. Горького в Москве. Открывались музеи, посвященные и другим литераторам.

С 1936 года повысилось внимание властей к художественным музеям, часть которых была в 1920-е годы закрыта или превращена в филиалы областных музеев.

В 1936 году из системы Наркомата просвещения была переведена во вновь образованный Всесоюзный комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР сеть художественно-театральных и музыкальных музеев. Было восстановлено семнадцать местных и создано несколько новых художественных музеев. Однако их деятельность была нацелена на прославление правящего режима.

Так, в феврале 1938 года в Эрмитаже была устроена выставка к двадцатилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии «Военное прошлое русского народа в памятниках искусства и предметах вооружения». Ввиду наметившегося во внешней политике советского правительства повороте в сторону сотрудничества с гитлеровской Германией против Польши, экспонаты, связанные с Ливонской и Семилетней войнами, на выставке представлены не были, но зато была отражена борьба русского народа против польско-литовских интервентов в начале XVII столетия.

Тогда же на подобной же выставке в Государственном Русском музее были представлены картины, посвященные И. В. Сталину, С. М. Кирову, К. М. Ворошилову. В отделе советского искусства открытом там же в мае 1938 года были картины с изображением В. И. Ленина, И. В. Сталина, А. А. Жданова, С. М. Кирова, с сюжетами, посвященными социалистическому строительству. В 1939 году в Русском музее была представлена диорама «Штурм Перекопа».

Фактически происходило депрофилизирование художественных музеев с ориентацией на отображение современных процессов.

В музейном деле многое зависит от его конкретных деятелей, их инициатив и активности. С середины 30-х годов эта активность резко ограничилась в связи с развернувшейся в стране волной репрессий. Жестокие расправы с теми, кого считали противниками советской власти, не прекращались на протяжении 20-х годов. Но с конца 1934 года развернулась массовая кампания «раскрытия» врагов и репрессий против них. Сталинское руководство использовало убийство при невыясненных до сих пор обстоятельствах 1 декабря 1934 года в Ленинграде члена Политбюро ЦК ВКП(б) С. М. Кирова для дальнейшего нагнетания истерии в стране и расправы над реальными и потенциальными противниками режима, причем не только над представителями бывших правящих классов, не только над несогласными с политикой сталинского руководства беспартийными и представителями партийно-государственного аппарата, которые могли бы составить ему оппозицию, но и над многими слепыми исполнителями репрессивного курса режима.

Сразу же после убийства С. М. Кирова в Эрмитаже стала работать комиссия по «очистке» музея от вредителей. В сводке комиссии о «засоренности» аппарата в Эрмитаже были представлены следующие сведения: бывших офицеров было семь, бывший фабрикант – один, бывших купцов – четыре, детей служителей духовного культа – 5, дворян – 55, потомственных и почетных граждан – 13. Директора Эрмитажа С. И. Тройницкого обвинили в содействии эмиграции и в контрреволюции.

На партийном собрании, длившемся с 11 по 14 августа 1935 года в Ленинградском музее В. И. Ленина, его директора Фокина объявили врагом народа. В Этнографическом музее в июне 1935 года директора Таланова объявили «окруженным духом подхалимства», а сотрудника музея Потапова в том, что тот печатал свои статьи в фашистских научных журналах. В «Ленинградской правде» были опубликованы статьи Г. Воронского «Чужаки засели в Музее Революции» (2 февраля 1935 г. – №45. – С. 3) и И. Трускиновой «Антисоветская пропаганда в Этнографическом музее» (27 июня 1937 г. – №146. – С. 3)[33].

Репрессивные мероприятия в отношении музейных работников получили отражение на страницах журнала «Советский музей», выходившего

с 1931 по 1940 год в Москве[34]. Слушатели курсов работников отделов социалистического строительства краеведческих музеев при музейном отделе Наркомата просвещения РСФСР в мае-июне 1937 года обвиняли отдельных преподавателей в «даче (им) неправильных и политически вредных установок»[35]. «Разоблаченных органами НКВД врагов народа, орудовавших в Сталинградском областном музее» обвиняли в том, что «в экспозиции исторического отдела ими (врагами) были выставлены портреты злейших врагов народа, популяризировалось народничество с его индивидуальным террором. Подлая рука врагов народа отодвигала на задний план все, что связано с великим делом Ленина-Сталина.

Речь товарища Сталина как величайшего революционного деятеля и создателя большевистской партии никак не показывалась в экспозиции музея. Историко-революционный раздел был умышленно размещен на небольшой и темной площади, важнейшие документы были даны в маленьких открытках, что в такой обстановке делало их недоступными зрителю. (…).

Созданная при музее «антифашистская» выставка на самом деле показывала не борьбу трудящихся против фашизма, а наоборот, борьбу фашизма против трудящихся и популяризировала фашизм с его расовой «теорией» и т.д.»[36].

Репрессии сопровождались пропагандистской кампанией властей по внедрению в массовое сознание о нормальном течении жизни, которому пытаются помешать враги народа.

Благородная по замыслу идея всенародного празднования литературных юбилеев осложнялась явлением искусственно создаваемых и внедряемых в массовое сознание культов великих людей – А. С. Пушкина (столетие со дня гибели которого отмечалось в 1937 году, на который пришелся пик репрессий) и других.

Идеологизированная трактовка личности и творчества великих писателей и ученых нанесла ущерб и музейному делу. В музеях, посвященных деятельности тех или иных великих людей, преувеличивалась их роль, она искусственно увязывалась с революционными общественными течениями.

Массовые репрессии, жесткий контроль и регламентация духовной жизни привели к снижению роли общественных организаций в музейном деле. Создание музеев в 1920-е и особенно в 1930-е годы стало прерогативой государства и частью государственной музейной практики. Постепенно общества прекращают свое существование.

В 1930-е годы был окончательно сформирован аппарат руководства музейным делом, как бюрократический департамент, выполняющий все постановления, а не формулирующий музейную политику. Музеи были превращены в стандартные политическо-просветительские учреждения.

Были утрачены многие культурные ценности, накопленные прежними поколениями и сохраненные в первое десятилетие после революции. Пропагандистские функции музеев преувеличивались в ущерб их специфике, роли и направлению их научно-исследовательской работы.

Все это предопределило недостатки не только советских, но и в дальнейшем постсоветских музеев России.

Деятельность музеев России была прервана с наступлением Великой Отечественной войны. В предвоенные годы Наркомат просвещения не располагал планами спасения музейных ценностей при возникновении угрозы для их сохранности. Это определялось постановлениями Первого музейного съезда 1930 года, на котором были почти отождествлены понятия «музейная ценность» и «художественная ценность». В связи с этим художественные музеи системы Наркомата просвещения, обладавшие солидными художественными ценностями (дворцы-музеи Ленинграда и его пригородов, Музей этнографии и некоторые другие) получили определенную помощь со стороны властей, сотрудникам же музеев приходилось рассчитывать на свои силы и самим искать возможности для эвакуации своих фондов. Удалось вывезти в тыл наиболее ценную часть коллекций музеев Москвы, Ленинграда, Смоленска, Новгорода, Пскова, Тулы, Воронежа. В Российской Федерации были эвакуированы 66 музеев из 41 города[37].

Успех эвакуации зависел от самоотверженности музейных работников, которые с трудностями и угрозой для жизни вывозили или прятали от гитлеровских захватчиков музейное имущество. Сотрудник Эрмитажа Вихирев спас вагон с музейными предметами на полном ходу поезда, погасив пожар, вызванный падением на вагон вражеской зажигательной бомбы. Директор Орловского музея И. С. Тургенева Ермак смог не только эвакуировать фонды музея в Пензу, но и помочь наладить в Пензенском музее работу.

Эвакуированные музейные ценности располагали обычно в помещениях тех городов, в которые они вывозились. Хранилища музеев уплотнялись, закрывались экспозиции, а иногда и сам музей.

Осуществить эвакуацию музейных ценностей в полном объеме не удалось. Значительная часть предметов не была вывезена. Часть скульптур Ленинграда была зарыта (Русский музей, Музей городской скульптуры, Музей городских памятников). Были разбиты блоки памятников жертвам революции на Марсовом поле. Большинство музейных предметов музеев западных областей попало в руки врага.

В годы войны музеи проводили традиционную идейно-воспитательную работу. В центр внимания ставилась агитационно-пропагандистская работа. Постепенно музейные работники стали собирать материалы, связанные с Великой Отечественной войной.

Основным содержанием экспозиций в 1941-1942 годах были не текущие военные события, которые для Красной Армии в это время складывались неблагоприятно, а историческое прошлое. Только с победами Советской Армии над противниками положение изменилось, стали появляться выставки трофеев, разделы, посвященные обороне советских городов, разгрому захватчиков в отдельных местностях.

С 1943 года появилась возможность больше заниматься специальной, соответствующей профилю музеев тематикой. Развернулось собирание материалов Отечественной войны военными историческими музеями.

Директивный тон инструкций Наркомата просвещения требовал выпятить роль Сталина в экспозициях и на выставках. При этом утрачивалась специфика музейного показа. Стиралась разница между стационарными экспозициями и выставками кабинетного типа.

Выставки о Великой Отечественной войне постепенно становились разделами экспозиций музеев. Среди общеисторических и иллюстративных «бумажных» материалов таких музеев лишь изредка попадались ценные вещевые, и в том числе местные, экспонаты.

Большая часть экспозиционных комплексов создавалась как иллюстрация к высказываниям Сталина.

Исключением из этого была деятельность выставки «Героическая оборона Ленинграда», организованная в 1943 году, а в октябре 1945 года преобразованная в Музей обороны Ленинграда.

Наиболее характерной для музеев была экскурсионная работа, усилилась и лекционная работа. Традиционная работа в музеях практически была свернута, а выставки изготовлялись как иллюстрации к лекциям.

Утрачивалась специфика музейной работы. Тыловые музеи выявляли и изучали природные ресурсы для нужд местной промышленности, здравоохранения, для обеспечения населения продовольствием. Так, Дарвиновский музей в Москве организовал лекции и выставки на темы: «Что нужно знать разведчику о поведении животных», Государственный музей Татарии – выставку «Собирайте грибы».

Количество музеев в годы Великой Отечественной войны значительно уменьшилось. С лета 1941 по январь 1943 года оно сократилось с 592 до 390, были законсервированы 29 крупных областных музеев, 114 музеев системы Наркомата просвещения РСФСР осталось на захваченной противником территории. Из них оккупанты вывезли свыше 100 тысяч музейных предметов[38]. Сокращение количества музеев было связано и с сокращением финансирования музеев, и с отдачей музейных помещений под нужды других учреждений, тогда как органы Наркомата просвещения на местах должного внимания на закрытие музеев не обращали.

Когда Красная Армия приступила к освобождению советских территорий от противника, началась работа по восстановлению музеев. К 1945 г.

из 41 художественного музея на территории, подвергшейся до этого оккупации, возобновили свою работу 26. Подвергались реставрации памятники и музеи (в первую очередь, дворцы-музеи Ленинграда).

Произошли изменения в управлении музеями. В феврале 1945 года был создан Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при Совнаркоме РСФСР. В состав Комитета входило Управление музеев. В его ведение перешли музеи, ранее находившиеся в составе Наркомата просвещения. Это окончательно оформило перевод основной массы музеев РСФСР в систему культурно-просветительных учреждений. Фактически они находились в таком качестве с 30-х годов. Художественные музеи относились к компетенции Комитета по делам искусств при Совнаркоме РСФСР.

Музейная политика в годы Великой Отечественной войны проводилась в общем направлении государственной политики в СССР. Она была направлена на спасение и сохранение памятников истории и культуры и использование музеев в политико-воспитательной работе. Потери и утраты музейных ценностей были вызваны недостаточным вниманием руководства страной на всех уровнях к музеям и памятникам истории и культуры. Музеи не были подготовлены к работе в экстремальных условиях[39].

Музейное дело в тоталитарных государствах Западной Европы

С приходом к власти в Италии и Германии тоталитарных режимов музейное дело в этих странах было поставлено на службу фашистской и нацистской идеологии.

В музейном деле Италии в период фашизма (1922 – 1943 гг.) его идеология наиболее проявилась в создании двух новых музеев: Музея Римской империи, основанного в 1926 г., и Музея Муссолини, открытого в 1938 г.

Каталог Музея Римской империи авторитетно утверждал, что музей обязан своим существованием «энтузиазму древнего Рима, возбужденному фашизмом во всей итальянской нации». Сбор материалов для музея был организован с большим размахом, были разосланы запросы по всем тридцати шести провинциям страны, чтобы отыскивались и отсылались в Рим любые памятники прошлого Рима. Таким образом были собраны значительные количества статуй, рельефов, фотографий, карт и разнообразных археологических находок. Их художественное качество ценилось не более, чем содержащаяся в них информация о римских обычаях и нравах, относительно одежды и вооружения легионеров, которые завоевали три континента, и кораблей, которые вели римские моряки к победам. Домашняя утварь обычных людей в древнем Риме занимала такое же

место в экспозиции, как и принципы, которыми руководствовалась администрация империи.

Собранные коллекции были размещены в Термах Диоклетиана и представляли собой составную часть Национального музея, основанного в 1876 году. К пятидесятилетию этого музея идеи нового империализма, который проповедовал Муссолини, были выражены в каталоге Музея Римской империи:

«Когда собранные в будущем материалы будут представлены в здании, достойном их, не только ученые, но и образованная широкая публика и особенно подрастающее поколение мальчиков и девочек, посещающее экспозицию, ясно представят себе с восхищением, чего римляне достигли в Галлии и Испании, в Британии и на Востоке, в Азии и в Африке. Во всех умах музей пробудит видение и понимание того, что Римская империя когда-то представляла собой и что она представляет в истории человеческой цивилизации»[40].

Музей Муссолини (1938) первоначально был помещен в здании монастыря Сан Амброджо. В нем были представлены предметы классической археологии, относящиеся к Риму, как центру империи. Каталог музея объяснял, что «музей посвящен человеку, который посвятил Городу (Риму), свой неукротимый, страстный дух и свой неутомимый труд»[41].

Целью фашистских итальянских музеев было образование масс. Это был специфический вид образования – подчинение единой господствующей идее: политической миссии Италии вернуть свое положение мировой империи, продиктованной судьбой древнего Рима. Однако при этом не было предусмотрено приведение археологических экспозиций ближе к пониманию их широкой публикой и детьми, которые считались наиболее важными посетителями. Вызывалось сантиментальное чувство представлением всей экспозиции как части истории жизни страны – в том числе глав истории каждой семьи итальянцев – посетителей музея. Зрители были поражены и подавлены богатством реликвий древнего Рима – их Рима – и подвергался затуманиванию при помощи длительного эмоционального воздействия. Задачей этих музеев, как и других средств массовой информации, было превращение людей в фанатиков и добровольно готовых на все бойцов-рабов.

В нацистской Германии музеи подвергались массированному идеологическому воздействию со стороны руководства правящей партии. Ряд видных директоров и других сотрудников музеев, которые пытались сопротивляться стремлению режима унифицировать в своих интересах деятельность музеев, или подпадали под действие расистских законов, запрещавших лицам еврейского происхождения находиться на государственной и общественной службе, были уволены или вынуждены были подать в отставку, как директор Национальной галереи в Берлине Людвиг

Юсти (1933). Вместе с ним были уволены в 1933-1936 гг. 16 всемирно известных ведущих работников берлинских государственных музеев. Большинство музейных работников включилось в идеологическую обработку новым нацистским руководством широких масс населения.

С 20-х годов во всех странах отмечался рост количества музеев местного края с преимущественно исторической ориентацией. Особенно это было характерно для Германии и Японии. В 1928 году в Берлине вышел сборник о сущности и оформлении музеев местного края, а спустя год в составе Немецкого музейного союза был организован «Круг союзов немецких музеев местного края». Главной целью этого «Круга» было укоренение в сознании населения ценностей национальной культуры, что в силу недовольства результатами мировой войны со стороны правящих кругов, партий и классов нередко приобретало националистический, милитаристский и реваншистский характер. Вместе с тем, в музеях местного края трудился ряд прогрессивных служащих, которые выполняли серьезную работу по сбору, хранению и исследованию культурных ценностей. В связи с исследованием местного края, реформированной педагогикой и защитой природы выросло количество музеев местного края природоведческого характера. В августе 1933 г. музейные работники нацистской Германии на своей конференции в Майнце постановили, что их первым долгом должно быть истинное служение своей эпохе, предписывающей, что «музеи должны отдавать все свои силы для преобразования аморфной массы населения в нацию»[42].

Для периода господства нацистов в Германии (1933 – 1945 гг.) наиболее характерны два типа музеев, тесно связанные друг с другом: музеи местного края и военные музеи. Мало какие музеи могли овладевать воображением широкой публики, как музеи местного края. Газеты предлагали премии за лучшее описание их ценности для граждан, а люди описывали, как музей укрепил их в трудные времена сомнений, и как он помог им представить себе непрерывность истории, в которой личность не более чем звено в цепи. Музеи местного края рассматривались как важное вспомогательное средство в воспитании подрастающего поколения, которое должно было вселить в него веру в общую судьбу всех немцев и достигнуть единства нации и страны. В историческом обучении акценты переносились с международных событий и ранних исторических этапов на доисторическую эпоху и раннюю германскую историю.

В Музее местного края в Ганновере была устроена «доисторическая мастерская» в не используемом школьном здании. Каждый школьник проводил два дня учебной программы в этой мастерской-музее и привыкал к жизни своих древних предков, изготавливая предметы, которые вырабатывали те, и занимаясь их ежедневными делами. Главной задачей

было не только передать знания о прошлом, но и породить в них энтузиазм по отношению ко всему, что известно о германской расе.

Военные музеи были более выраженной формой музеев местного значения. В 1935 г. один немецкий автор писал, что «в период воодушевленной борьбы дух военных музеев заслуживает особого внимания»[43]. Цель этих музеев заключалась в прославлении особого типа людей – солдат, «защитников народа» – и при помощи этого прославления порождать в населении определенную духовную и интеллектуальную позицию, которая в действительности, была подготовкой к войне.

Немецкий историк искусства К. Кётчау писал в 1933 г., что пришло время музеям служить народу больше, чем ученым. Переводя это на более откровенный язык, музеи в Германии объявлялись одним из ряда средств пропаганды идей национал-социализма. Музеи местного края и региональные музеи, иллюстрирующие германское прошлое, стали преобладать над другими видами собраний, которые своим содержанием не служили актуальной политической фразеологии.

Жизнь художественных музеев фашистской Италии и нацистской Германии заметно отличалась от жизни подобных музеев в других странах Запада. Эти музеи занимали второстепенное значение в идеологических планах правителей Италии и Германии.

В междувоенный период был реорганизован один из ведущих художественных музеев мира – Ватиканская Пинакотека в Риме. Была предпринята попытка привести ее экспонаты в систематизированный порядок. Картины с сюжетами на темы из Священного Писания и истории церкви были представлены отдельно от портретов и других картин со светскими сюжетами. Было достигнуто явное улучшение экспозиции в залах картин зарубежных мастеров, в которых до этого находились рядом явно не совместимые произведения английских художников XVIII века и немецких мастеров средневековья. Слепое увлечение в Италии этого времени количеством как мерой величия в ущерб качеству привело к дополнению Пинакотеки залами и к увеличению количества картин с 282-х до 463-х.

В 1920-е годы в Риме был открыт новый художественный музей в Палаццо Венеция, в котором до Первой мировой войны помещалось австро-венгерское посольство. Открытие музея носило националистическую окраску, хотя его коллекции изобразительного искусства средних веков и Возрождения помогали восполнить малочисленность в ней произведений скульптуры и прикладного искусства. В 1929 году во Флоренции был открыт Музей истории науки с инструментарием и аппаратурой, использованными Галилео Галилеем в его опытах, а также с другими предметами, представлявшими научный и художественный интерес. Ре-

зультаты новых археологических раскопках позволили создать в Ферраре Музей ди Спина (1935 г.).

Проблемы экспозиции, которые до прихода нацистов к власти занимали умы многих музейных работников в Германии, вызывали теперь умеренный интерес. Реконструкция Национальной галереи в Берлине проводилась традиционным образом: потолки «залов Корнелиуса» были понижены, а для равномерного рассеяния света в них были вмонтированы тройные стекла. Рекомендовалась выставка немногих отобранных экспонатов вместо однородной серии предметов – традиционно послушного повторения приемов прошлых времен. Иногда показ картин сочетался с исполнением музыки тех времен, когда они были созданы, в залах с соответствующей экспозицией. В таких исключительных случаях ритм в его удвоенном выражении в цвете и в звуке был ценен сам по себе, и там наконец-то посетители музея могли забыть на время о пропаганде. Даже Национальная галерея в Берлине последовала «лозунгу дня»[44] и представила серию выставок под названием «Германское искусство со времен Дюрера» с акцентом на тевтонский элемент в них. Авторитетные лица новой власти открыто требовали, чтобы немецкие деньги тратились на немецкое искусство и чтобы приобретения произведений иностранных мастеров представляли собой вторичный интерес у музейных работников.

Произведения искусства, созданные ненемецкими художниками и скульпторами, даже если они были высокого уровня мастерства, продавались, чтобы за полученные деньги приобретать полотна и скульптуры меньшего художественного значения, лишь бы они были созданы немецкими авторами. Таким образом был продан ряд итальянских художественных работ Рафаэля и Каналетто из Старой Пинакотеки в Мюнхене, а также панно Дуччо «Маэста» из одного из берлинских музеев. Нацистские власти конфисковывали из публичных и частных коллекций любые произведения искусства, сперва в самой Германии, а затем по мере захвата ею других стран и в оккупированных государствах. Коллекции, принадлежавшие лицам еврейского происхождения, целиком конфисковывались нацистскими властями.

В 1937 г. нацисты по инициативе Гитлера приступили к массовой кампании против так называемого «вырождающегося еврейского искусства» и «культурного большевизма» в немецких музеях». Жертвами кампании были тысячи произведений искусства. Тогда же был закрыт отдел современного искусства в Национальной галерее Берлина. Галерея утратила в итоге кампании 164 картины, 326 произведений графики, 27 произведений скульптуры. Кабинет гравюр потерял почти 600 графических работ. В Дрезденской галерее отдела современного искусства, скульптуры и гравюры утратили 437 работ, а Музей изобразительного искусства в Лейпциге – 280 произведений искусства. Всего более чем в ста немецких

музеях нацисты до 1939 года изъяли по меньшей мире 16 тысяч произведений живописи, графики и скульптуры под видом так называемой кампании чистки. 20 марта 1939 года нацисты сожгли более 4800 произведений искусства во дворе Главной пожарной команды в Берлине.

Музейное дело в странах Западной Европы с либеральным политическим строем

Традиционным путем продолжало развиваться музейное дело в странах Западной Европы с либеральным политическим устройством.

В Великобритании с окончанием Первой мировой войны работало около четырехсот музеев[45]. В ходе проведения послевоенных реформ было создано Министерство восстановления. Созданный им комитет образования взрослых издал серию докладов в 1918-1919 годах. Среди его рекомендаций было предложение передать музеи и художественные галереи местным органам народного образования. Эта точка зрения оспаривалась в последующие годы. Музейной ассоциации страны, созданной еще в 1889 году из числа провинциальных музейных работников, Доклад Комитета рекомендовал отказаться от платы за вход в музеи с тем, чтобы музеи получали финансовую поддержку от Министерства образования.

Новое законодательство о музеях в стране сделало возможным для местных властей обеспечить выполнение подобного предложения, если они соглашались с ними. Образовательный акт 1918 года позволил местным органам образования оказывать финансовое содействие посещениям школьниками музеев с образовательными целями.

Акт о публичных библиотеках 1919 года внес поправки в предшествующее библиотечное законодательство, давая возможность советам графств оказывать финансовую помощь музеям местного края.

Новое законодательство и повышение интереса к музеям сочетались с серьезными социальными переменами в жизни и вынужденными значительными уступками со стороны правящих классов трудящимся.

После Первой мировой войны начался новый период в развитии музейного дела. Даже в музеях науки и техники «человеческие» проблемы часто становились центральными. В прежние времена предметы – механизмы, образцы минералов, картины – представлялись как завершающиеся сами в себе, а не в отношении к своим функциям в жизни человеческих существ.

Музей Имперского института в Лондоне специализировался на показе этапов развития промышленности с помощью соответственных образцов промышленной продукции на этих этапах, сырья, которое использовалось тогда, и фотографий или диорам с представлением работников производства и потребителей готовой продукции. Целью института было

представить экспозицию, которая должна была остановить посетителя, задержать и заинтриговать его и создать в его памяти какие-то образы, связанные с его жизненным опытом.

Стремление передать информацию непрофессионалу вело к облегчению восприятия им экспозиции. Научный музей в Лондоне предоставлял посетителям возможность управлять машинами и механизмами в экспозиционных залах. Между двумя мировыми войнами на общенациональном уровне появилось два новых музея. Не случайно оба они были тесно связаны с вооруженными силами, в то время как на провинциальном уровне стали возникать полковые и батальонные музеи.

К концу Первой мировой войны военное министерство распорядилось устроить национальный военный музей. Акт об Имперском военном музее 1920 года оформил это устройство. Музей был сперва открыт в Хрустальном дворце, но затем переведен в Имперский институт в Саут Кенсингтоне, где оставался в течение одиннадцати лет, пока не был помещен в современное здание в Лэмбете в 1935 г. Хотя роль музея не была четко определена законодательством, в нем сперва размещались предметы, относящиеся только к войне 1914 – 1918 гг., и он действовал как мемориал ее событий. Впоследствии он стал включать в себя материалы Второй мировой войны.

Другим национальным музеем, созданным в этот период, был Национальный морской музей, учрежденный парламентским актом 1934 года. Его роль определялась как учреждения, освещающего морскую историю Британии. Музей был основан во дворце королевы и Королевской госпитальной школе в Гринвиче. Основой этого учреждения стали коллекции Королевского морского музея и Джеймса Керда. Несмотря на то, что Научный музей в это время уже собрал прекрасную коллекцию моделей судов, как и некоторые провинциальные музеи, особенно в Ливерпуле, и несмотря на то, что по своему составу и тематике эти музеи частично совпадали с Имперским военным музеем, Национальный морской музей стал центром, освещавшим историю военно-морского дела, мореплавания и морской торговли.

Хотя Музей Института королевской артиллерии в Ротонде (Вулич) существовал в форме коллекции с 1778 году, а Музей Королевской инженерной службы был создан в 1875 году, идея музеев, объединенных с отдельными воинскими частями, возникла только в 1920-е годы. Наиболее ранними из таких учреждений были пехотное училище в Хайте (1920), музеи Королевского бронетанкового корпуса в Уоршеме (1923), Королевского корпуса связи в Кэтерике (1924) и Блэкуотский музей (1924) в Перте. К концу 20-х годов насчитывалось четырнадцать подобных музеев. Их число достигло сорока к началу Второй мировой войны. Другим стимулом для создания военных музеев было создание Комитета

военных музеев при Военном министерстве в 1913 году, которое поначалу больше сосредоточило свое внимание на упорядочении коллекций Лондонского Тауэра. В результате его деятельности туда поступили коллекции греческого и восточного оружия из Британского музея. Другой рекомендацией комитета был перевод представительной коллекции художественно инкрустированного оружия из Музея Института артиллерии в Вуличе в Тауэр (1927).

Между двумя мировыми войнами редко устраивались музеи в результате частной благотворительности. Одним из таких музеев стала художественная галерея леди Ливер (открытие в 1922 г.) в Порт-Санлайте около Ливерпуля. Это была часть образцового поселка, построенного предпринимателем Уильямом Хескетом Ливером для рабочих его мыловаренного завода. Ливер верил в значение визуально стимулирующего человека окружения, его галерея была одним из последних детищ филантропической практики, восходящей к концу XIX века.

Другие филантропы открыли несколько художественных музеев, в том числе художественную галерею Ашера в Линкольне (1927), Художественную галерею и музей в Биркенхеде (1928), Художественную галерею Грэйвза в Шеффилде (1934) и Институт изящных искусств Барбера в Бирмингемском университете (1939). Строительство Института Барбера отражало выраженный отход от идей классицизма. Архитектор Роберт Аткинсон, строивший по завещанию леди Барбер его здание для «изучения и поощрения искусства и музыки», построил его в подчеркнуто модернистском стиле. В строительстве художественных галерей был очевиден отход от устройства их в виде замков, дворцов или больших частных домов, который был популярен в музейной архитектуре XVIII и XIX веков. Галереи, отходившие рядами от центрального холла, разделялись на выступы, отделенные друг от друга перегородками в форме римской цифры V, избегая потенциально утомляющего эффекта протяженной стены с картинами.

В межвоенные годы радикально изменился и стиль развески картин. Их декоративное и хаотичное размещение, перенятое из больших коллекций европейского континента XVII-XVIII веков, было принято в ранних публичных галереях страны, включая Национальную галерею. В 1840-е годы оно было заменено распределением картин по национальным школам. Менее переполненное размещение картин в залах постепенно входило в моду, и в 1880-е годы их развеска в один ряд была принята повсеместно.

С 1930-х и 1940-х годов появилась тенденция уничтожать черты старинных галерей и применять ложные потолки, нейтральные цвета фона стен и искусственное освещение.

Другим моментом, свидетельствовавшим об изменениях в 1920-1930-е годы в музейном деле, было повышение интереса к показу публике произведений искусства нетрадиционных стилей. Так, в 1936 г. в Новой Берлингтоновской галерее в Лондоне была проведена Международная выставка сюрреалистического искусства.

Отдельные музейные работники и коллекционеры по мере возможности поощряли авторов авангардистских произведений искусства. Кеннет Кларк втайне субсидировал скульптора Генри Мура и живописца Грэхема Сазерленда из своего жалованья директора Национальной галереи, Эдвард Джеймс оказывал постоянную поддержку художнику с такой скандальной славой, как Сальвадор Дали.

Общественные организации прилагали усилия для улучшения музейного дела в стране. Одна из таких организаций, названная в память активно выступавшего в поддержку публичной пользы музеев лорда Сэдли, возникла в 1924 году. Она продолжила работу этого общественного деятеля по содействию облегчения доступа публики в музеи Лондона и провинций и по улучшению понятности их экспозиций для посетителей. Комитет придавал особое значение статусу и фондам провинциальных музеев. Другая организация – Трест Карнеги Соединенного Королевства – поручила Генри Майерсу отчет о публичных музеях в провинции со специальными рекомендациями для их администрации с целью использования их в образовании, культуре и обучении. Отчет Г. Майерса был опубликован в 1928 году. В 1927 году создана Королевская комиссия национальных музеев и галерей, издавшая свой отчет в 1929 году. Оба отчета предопределили развитие музейного дела в последующие годы.

Общим для отчетов было подчеркивание необходимости как можно более тесного сотрудничества между национальными и провинциальными музеями и стимуляция благотворительности в пользу музеев.

В 1931 году была создана Постоянная комиссия музеев и галерей, действовавшая последующие десятилетия.

Деятельность комиссий и треста Карнеги дала импульс политике помощи музеям. Первый акт треста Карнеги давал право Музейной ассоциации иметь постоянное помещение и оплачиваемого секретаря (1929). Председателем ассоциации стал Г. Майерс, а секретарем член парламента Ф. Маркхэм. Эта организация в 1930 г. организовала первые курсы для усовершенствования музейных хранителей при Научном музее в Лондоне, а число ее членов достигло пятисот. В 1932 году были организованы подобные курсы и для музейных хранителей художественных музеев при Институте Курто Лондонского университета, а спустя пять лет и в Институте археологии того же высшего учебного заведения. В 1932 году Музейная ассоциация создала такие же курсы по музейному управлению, методам и технике. Для подготовки работников музеев, действовавших в

сельской местности, была создана учебная служба в Лестере и графстве Дербишир.

Сотрудники музеев соседних графств проводили совместную работу по обмену дубликатами. Инициативу в этом направлении впервые предприняли музееведы двух графств, создав в 1927 году Федерацию музеев Ланкашира и Чешира.

Несмотря на то, что экономическая депрессия начала 1930-х годов нанесла ущерб бюджету многих музеев, она не смогла материально повлиять на рост численности новых музеев. В 1931 – 1935 годах в стране появилось 63 новых музея, хотя не все они смогли открыть свои двери для публики. В меньшей степени от депрессии пострадали центральные музеи. В Королевском Шотландском музее был построен новый центральный вход с лестницей, в Лондоне Британский музей смог приобрести за 100 тысяч фунтов стерлингов ценнейшую рукопись «Синайский кодекс» (1933), а в следующем году этот музей совместно с Музеем Виктории и Альберта приобрел за такую же сумму коллекцию восточных древностей у коллекционера Эуморфопулоса.

В большей степени пострадали провинциальные музеи. В то время как в 1928 – 1938 годах бюджеты национальных музеев выросли на 20 процентов, бюджеты провинциальных музеев не изменились, а заработная плата их сотрудников была резко сокращена с 1931 – 1934 годов.

В Докладе, составленном Ф. Маркхэмом по поручению Треста Соединенного королевства Карнеги в 1938 году, отмечалось, что состояние музейного дела за десятилетие, прошедшее со времени предыдущего отчета Г. Майерса, ухудшилось. Главной причиной этого было недостаточное финансирование музеев, нехватка помещений, неподготовленность, занятость не на полный день и плохо оплачиваемый труд музейных сотрудников, отсутствие общенационального списка коллекций. Основным же недостатком Ф. Маркхэм считал отсутствие обладающего полномочиями центрального органа, отвечавшего за деятельность всех публичных музеев. Он рекомендовал создать комиссию, которая рассмотрела бы вопрос о состоянии провинциальных музеев.

Вторая мировая война, начавшаяся в сентябре 1939 года, отвлекла внимание властей от музейного дела. В ходе подготовки к войне многие музеи свернули свои фондовые материалы и перенесли их в безопасные места. Это не предотвратило гибели во время вражеских бомбардировок многих ценных коллекций. Ряд музейных помещений был реквизирован для военных целей. Персонал музеев уменьшился в связи с призывом части его на воинскую службу и сокращением штатов по экономическим причинам. С 1938 года было закрыто 160 музеев, тем не менее, удалось в большей степени, чем во время Первой мировой войны, сохранить музейную сеть. Музеи сыграли более активную роль, чем тогда, в жизни

общества и принимали участие в ней, обеспечивая специальное обучение детей, эвакуированных в местности, в которых эти учреждения были расположены, устраивая лекции и выставки во время перерывов на обед для рабочих заводов и составляя для министерства информации выставки типа «Копай убежища для победы», «Не болтай», «Соберем взносы для постройки истребителя». Хотя во время войны возникло около десятка музеев в стране, вряд ли многие из них были регулярно открыты для посещений. Исключением из этого был Музей Ньюаркских домов в Лестере, который впервые был открыт публике в июле 1940 г., в разгар массированной бомбардировки Британии гитлеровской авиацией.

В другой ведущей в области культуры стране Западной Европы – во Франции – наиболее характерной чертой развития музейного дела в межвоенный период было создание новых художественных музеев и закрытие в 1939 году существовавшего более столетия Люксембургского музея (Париж), в котором обычно показывались художественные произведения современных мастеров до того, как они перемещались в места постоянного хранения. Треть его коллекций (в том числе произведения мастеров конца XIX – начала XX веков Бурделя и Майоля) были перемещены во дворец Токио, построенный для Всемирной выставки 1937 года.

С 1923 по 1940 год в зале для игры в мяч во дворце Тюильри (Париж) существовал Музей зарубежных школ. Его фонд был, в основном, составлен за счет государственных приобретений во время Всемирных выставок.

Ряд музеев Парижа возник на основе завещаний коллекционеров. Среди них следует назвать музей Коньяк-Жей (1929), Мармоттан (1932) и Ниссим де Каммондо (1935). В 1930-е годы в музей восточного искусства Гиме была переведена коллекция Индокитайского искусства музея Трокадеро, а музей слепков, созданный в 1880-е годы, был перемещен в созданный для Всемирной выставки 1937 года дворец Шайо. Парижские коллекционеры Морис и Жанна Манины подарили свою художественную коллекцию городу Дижон (1939), где она была оформлена как музей Манинов.

В этот период привлекают внимание публики новые формы искусства. В 1926 году художники-сюрреалисты основали свою Сюрреалистическую галерею в Париже. Если раньше объекты выставлялись перед публикой, поскольку были художественными произведениями, то в новейшее время многие художники стали считать, что произведение искусства может считаться таковым посредством акта его представления на выставке или в музее.

Париж продолжал оставаться центром художественного рынка мира. Здесь выделились артдилеры мирового значения, сочетавшие коллекционирование произведений искусства с устройством их выставок и торгов-

лей ими – Жорж Вильденстейн, Даниэль Канвейлер, Поль Розенбер, Пьер Леб, М. Жирарден, И. Зеврос, П. Гийом и другие.

Катаклизмы Первой мировой войны вызывали в европейских странах недоверие к знанию человека о самом себе – как в побежденных странах, так и в странах-победительницах, захлестываемых волнами экономических и политических кризисов.

Сотрудники Музея человека в Париже, организованного в 1930 году на базе Этнографического музея Трокадеро, предприняли гуманистическую попытку преодолеть критические взгляды на взаимоотношения между людьми различного расового и этнического происхождения. Претенциозное чувство превосходства у европейцев над теми, кто пользовался менее совершенными орудиями труда, в этом музее замещалось интересом вообще к человеческому виду.

Придумавший для музея новое название «Музей Человека» этнограф Поль Риве бал убежден в том, что «человечество – это неделимое целое в пространстве и времени», и что наука должна сломать барьеры политической географии и синтезировать искусственные классификации физической антропологии, истории первобытного общества, археологии, этнографии, фольклора, социологии и филологии[46].

Музей был открыт для публики во Дворце Шайо, который был построен для Всемирной выставки 1937 года накануне второй мировой войны в 1939 г. Его идея отражала гуманистические идеалы, которым противостояла грубая сила германского нацизма, армия которого через год после открытия музея захватила Париж.

В экспозиции Музея Человека подчеркивалось изучение образа жизни различных народов, их способов контролировать силы природы вокруг них и внутри себя, отношения между индивидуумами, а также между индивидуумами и обществом. Человек и созданная им окружающая его среда были воплощены в экспозициях возрастающего количества музеев этнографии. В одних таких музеях представлялась жизнь обществ примитивной материальной культуры, существующих вне мира белых людей, а в других – образ жизни людей Западной Европы до промышленно-технической революции.

Во временной выставке «Пустыня Сахара» в Музее Человека полноценный образ создавался использованием сочетания материалов истории первобытного общества, геологии, географии, ботаники, зоологии и этнографии. Медицинский музей Уэлкама в Лондоне, первоначально рассчитанный на исследователей, подтвердил своим опытом работы, что синтез вовсе не обязательно ограничивать популяризационной работой. Обзорные экспозиции иллюстрировали болезни человека от их причин до их симптомов, лечения и методов профилактики. Фотографии и диорамы сопровождали музейные предметы и все вместе представляли собой со-

гласованный рассказ, а отдельные экспонаты воздействовали на посетителя как ведущие моменты драматических событий. Словесная информация сочеталась с краткими этикетками с перечислением основной рекомендованной литературы по теме предмета.

Музей ввел нововведения в экспозицию, используя фонические записи и эстетизированные способы представления предметов. Его сотрудники пытались иллюстрировать таким путем функции предметов на общем фоне культуры, но иногда злоупотребляли длинными и чересчур научными текстами пояснений.

Надежды на дальнейшее развитие международного сотрудничества в музейном деле были прерваны гитлеровской агрессией в Европе.

Художественные музеи Западной Европы (общие тенденции)

После Первой мировой войны больших изменений в размещении музеев не отмечалось, в большинстве западноевропейских стран, не исключая Германии до прихода к власти нацистской партии во главе с Гитлером (1933 г.) музейное дело развивалось в традиционных направлениях.

Заметно увеличилось количество музеев современного искусства. Появился Национальный музей нового искусства в Париже (1937), переведенный в 1970-е годы в новый Центр Жоржа Помпиду или Бобур, на месте бывшего рынка.

В музеях европейских стран отмечался ряд недостатков. Международные музейные эксперты полагали, что богатство крупных европейских музеев становилось для них помехой. При открытии музея Прадо в Мадриде в нем было 300 картин, а спустя столетие уже более 3000 музейных предметов. В 1973 г. музей в Лувре в Париже располагал 650 предметами. Каталог 1933 года перечислял 173000 их названия.

В больших музеях предметы частных коллекций представлялись в бессвязном сочетании, предметы размещались однообразными рядами, этикетки были чересчур лаконичными

Для оживления музеев предлагались: 1) сотрудничество между ними, которое могло бы освободить большие музеи от избытка предметов и создать новые возможности для провинциальных музеев; 2) централизация администрации на общенациональной основе, которая должна была облегчить сотрудничество; 3) деление больших музеев на три главные отдела: выставок для широкой публики, галерей для ученых и хранилищ; 4) четко определенных целей для каждого музея, а в малых музеях ограничение их содержания специальными темами, предпочтительнее относящимися к данной местности.

Музейные эксперты осуждали стремление руководства многих музеев приобретать как можно больше предметов, называя это «собирательской манией», и считали главной задачей музеев «дать человеку с улицы сознание его владений и помочь ему их использовать»[47].

На практике рекомендованные далеко идущие реформы были реализованы в малой степени и весьма нерешительно. Во многих музеях происходили перемены, но как правило они касались деталей, преимущественно относясь к экспозициям. Широкие залы делились на отсеки, и экспозиция таким образом «прореживалась», поскольку редко расположенные отдельные экспонаты приобретали большую выразительность. Предпочтение отдавалось скромному одноцветному фону экспоната, рисованному или созданному из ткани. Там, где была возможность, витрины делались не привлекающими внимания и помещались у стены. Согласование предметов друг с другом на хронологической или географической основе приводило к ясности.

Критики признавали удачными новаторские попытки в немногочисленных музейных учреждениях, но продолжали подчеркивать общее отсутствие прогресса в музейном деле. Один из них писал: «Пассивность, запущенность, упадок – все они являются существенными чертами наших провинциальных музеев и художественных галерей[48].

Немногие предприимчивые музеи делали свою информацию полезной для рядовых посетителей, соответственной требованиям времени.

Музеи искусства и ремесел были более консервативными, чем подобные учреждения, посвященные науке и технике и этнографии, но и здесь существовали исключения. Музей Барокко в Вене, помещенный во дворце этого периода, сочетал картины, скульптуру и мебель стиля барокко. Итогом было подчеркнутое выражение сущности австрийской культуры, сочетание утонченных придворных манер, римско-католического мистицизма и уникального художественного темперамента народа, жившего на водоразделе Запада и Востока. Даже для непосвященного Музей Барокко был чем-то вроде получения послания из прошлого.

В более ясной манере искусство было соединено с социальным фоном во временной выставке Рембрандта в Амстердаме, где обычные иллюстрированные таблицы информировали посетителя о социально-экономических условиях того времени. Фотографии с картин художника, оригиналы которых находились в местных музеях, были частью исторических таблиц.

Несмотря на отдельные попытки разнообразить экспозиции музеев и выставок, публичные музеи стран Европы, в которых не установился тоталитарный режим, не развились в период Второй мировой войны в учреждения, жизненно необходимые обществу. В них преобладали полуме-

ры, отсутствие четко поставленных целей и застой. Предлагавшие проведение реформ музейные работники не обладали властью, чтобы провести их в жизнь, а те, кто такой властью обладали, часто были любителями в музейном деле. Кроме того, ими прежде всего не учитывалось мнение развивавшегося общественного мнения. Даже когда граждане не одобряли свои музей или музеи, у них не было средств оказать влияние на них, чтобы произвести перемены. Европейские музеи в значительной степени содержались за счет общественных фондов, но управлялись обезличенными бюрократическими кругами. Без прямого воздействия снаружи или изнутри, многие музеи, казалось, существовали в вакууме. Их подвергали критике гораздо реже, чем литературу, драматическое искусство или исполнение музыки, не существовало установившихся нормативов в экспозиции как, скажем, в школе. Ни книги записей посетителей, в которых регистрировалась предполагаемая посещаемость, ни строгий контроль турникетов у входа в музей, которые механически отсчитывали количество посетителей, не могут быть точным показателем эффективности деятельности музея. В лучшем случае они отмечают количество человеческих особей, посещающих здание. Контрольные эксперименты по опросу зрителей, чтобы узнать мотивации посещения музеев, не проводились.

Руководство европейских музеев стремилось оказать посетителям помощь, однако функции их учреждений оставались неопределенными, они являлись местом проявления тех склонностей людей, которые в существующей реальности сдерживались или регулировались житейскими обстоятельствами. Подобное миражу существование некоторых музеев должно было время от времени пробуждать воспоминания о прошлом, и люди должны были искать в опыте собирательства в музеях в зданиях наподобие дворцов как символах представительности, в месте сосредоточения предметов высокого или посредственного качества. Существовало ошибочное предположение, будто бы то, что хорошо для специалистов, должно быть столь же полезным и для широкой публики.

Непростой краткий промежуток между двумя войнами не представил достаточных возможностей Европе, чтобы исправить длительно существовавшие недостатки музеев, или дать осознать их.

Подобно выставкам современного искусства в XX веке продолжали развиваться обменные выставки произведений искусства прошлого. Хотя уровень таких выставок Викторианского века, как Манчестерская выставка сокровищ искусства 1857 года, больше никогда не был достигнут, частота и международный характер выставок такого рода стали повышаться с конца XIX века. Пика они достигли со времени больших выставок 1930-х годов в Королевской академии в Лондоне. Академия осуществляла обменные выставки с 1870 года. Выставки голландского искусства (1929 г.) и итальянского искусства (1930 г.) были примечательными по

количеству представленных шедевров. Посещаемость была огромной – на выставке итальянского искусства были 600 тыс. посетителей. Большой резонанс вызвали выставки персидского искусства (1931 г.), французского искусства (1932 г.) и китайского искусства (1935-1936 гг.), а последняя из них вновь возродила интерес к стилю «шинуазри» (стилизации под китайское искусство).

Музейное дело в США

В отличие от музеев Европы этого периода для музеев США – и художественных, и других – в межвоенный период было характерно усиление акцента на образование и расширение спектра образовательных функций. Это преобладающее развитие одной функции, однако, разделялось всеми специалистами не единодушно.

Сомневающиеся во всемогуществе инструкции как излюбленном приеме для всех целей выступали с серьезными возражениями по отношению к дидактическому уклону в художественных музеях, поскольку рассматривали произведения искусства, в первую очередь не как исторический источник, а как источник наслаждения, такой же, как музыкальное сочинение.

Противоположный этому мнению подход вызывался распространенным в то время убеждением в обратном, а именно в том, что историческое содержание произведения искусства должно привлекать к себе такое же внимание, как и его эстетические качества. Этот подход находил поддержку широкой публики, с ограниченным образованием и минимальным эстетическим опытом, как любого населения городской индустриальной среды, стремительный рост которой делает возможным распространение безвкусицы.

Поощрение образовательной функции музеев вело к увеличению количества людей, посещавших лекции и участвовавших в экскурсиях. В 1935 г. в организованных экскурсиях в Метрополитен музей в Нью-Йорке приняло участие 600 тыс. человек. Только в одно субботнее утро тысяча человек прослушала лекцию в Толидском художественном музее в 1937г.

Несмотря на подобные признаки успеха, выражавшегося в цифрах, которое отражало посещение музеев, атмосфера в них не была свободной от недостатков. Раздавались голоса, предлагавшие вместо подобных массовых мероприятий работать с отдельными группами различной подготовки, различных общих интересов, социальных или профессиональных. Это было выражением осознания расхождения между затраченными усилиями и их результатами, поскольку цифры посещаемости не могли удовлетворять как достоверные показатели успеха экспозиции.

Однако, сомневающиеся оставались в меньшинстве, если судить по продолжавшимися попытками повысить посещаемость, не вникая в качественный рост уровня посетителей. Экскурсии, лекции и музейные клубы предлагали информацию о широком круге предметов и были открыты для общей публики и для групп, объединенных общими интересами – к насекомым, к рисункам и т.д.

В целях связей с населением вне музеев, служащие связи больших учреждений посещали заводы и мастерские, в которых могли принести пользу своими передвижными выставками. Производился временный обмен отдельными предметами между различными музеями, коллекциями. Подобные выставки и предметы нередко делались таким образом доступными также школам, библиотекам, обществам и даже отдельным лицам.

Желание использовать публичные музеи как средство распространения знаний привело к совершенствованию методов отбора и представления выставок и экспозиции, которые развивались без прецедентов, даже если какие-то подходы были впервые предложены в Европе. Возникали залы определенных исторических периодов, диорамы, группы экспонатов в их естественной среде, показывающие немного предметов – картин, моделей машин или чучел животных – как части общей окружающей среды, отличающихся от однообразных рядов музейных предметов. Залы отдельных исторических этапов в Пенсильванском музее искусства в Филадельфии можно назвать в числе наиболее совершенных образцов этого типа и стиля. Синтез на более широкой основе был реализован в сложных архитектурных композициях: в Японском дворике в Бостонском музее изящных искусств (1909) и в больших размерах в «Монастырях» – комплексе архитектурных и скульптурных элементов нескольких монастырей Франции и Испании в форт-Трэйон-парке в Нью-Йорке (1938).

Традиция частной инициативы в основании и поддержании музеев продолжалась, несмотря на федеральный налог на доходы, который был введен в 1913 году. Люди с большими доходами стали с этого времени нуждаться в защите от возрастающей оценки доходов и налогов на наследство, которые поддерживают уровень «равенства с колыбели» в Соединенных Штатах.

Пользуясь распродажами произведений искусства, в 1920-е годы видные коллекционеры США Генри Клей Фрик, Сэмюэл Кресс, Эндрю Меллон, Джон Пирпонт Морган, члены семейства Рокфеллеров и Изабелла Стюарт Гарднер приумножили свои коллекции произведений старых мастеров. Дом Фрика в Нью-Йорке (на углу 5-й авеню и 70-й стрит) стал музеем Коллекции Фрика (1935), а здание «Венецианского каприза» И. С. Гарднер в Бостоне также было превращено в музей.

Крах Нью-Йоркской биржи осенью 1929 года привел ко всеобщему крушению художественного рынка, хотя те, у кого все еще были деньги, продолжали приобретать произведения искусств, особенно после 1933 г., когда нацистская Германия начала распродавать то, что там причисляли к «декадентскому» искусству и что конфисковывали или изымали из музеев. Метрополитен-музей в Нью-Йорке, например, приобрел автопортрет Ван Гога из Мюнхена на распродаже 125 картин в Люцерне (Швейцария) 30 июля 1939 года.

Торговле современными произведениями искусства способствовало создание музеев современного искусства.

Среди многочисленных хороших проектов этих лет Музей современного искусства в Нью-Йорке и Национальная галерея в Вашингтоне. Различные пути, которыми они обращаются к человеческому разуму и чувствам и информируют их, исключали сравнение по качественным оценкам с предшествующими музеями.

Музей современного искусства в Нью-Йорке был создан в 1929 году, а с 1939 года находится в центре города (район Манхэттэн) на 53-й стрит. Музей современного искусства создавался при финансовой поддержке Эбби Олдрич Рокфеллер. Начало его восходит к Выставке авангардного искусства 1913 года в учебном манеже 69-го полка в Нью-Йорке, устроенной коллекционером адвокатом Джоном Квинном, несмотря на сильное сопротивление традиционалистов. Следует подчеркнуть, что этой выставке предшествовали другие выставки новейшего искусства в Европе, оказавшие на нее влияние. В 1908 году выставка произведений художников-авангардистов России была устроена бок о бок с выставкой произведений французских импрессионистов на основе Российской выставки золотого руна, устроенной Михаилом Ларионовым и другими в Москве. Роджер Фрай организовал две постимпрессионистские выставки в Графтонских галереях в Лондоне в 1910 – 1911 и 1912 годах. На выставках были представлены полотна Сезанна, Гогена, Ван Гога, Пикассо, Брака.

В США выставке в учебном манеже 69-го полка также предшествовали «антиакадемические» выставки. Одну из них организовал Роберт Генри, который основал общество Восьмерых художников. Она была устроена в 1908 году в Макбетских галереях в Нью-Йорке, повторена как Выставка независимых артистов в Нью-Йорке в 1910 году.

Выставка 1913 года, получившая название «Арсенальной выставки», включала в себя 1300 работ американских художников, зарубежных и художников, тяготевших к парижской школе. Немецкий экспрессионизм был представлен на выставке слабо, а итальянские футуристы отказались от сотрудничества с ее организаторами. Из Нью-Йорка выставка была перевезена в Чикаго и Бостон. Ее посетили 250 тыс. зрителей, а 300 поло-

тен были проданы. Несмотря на то, что первоначальная реакция публики была критической, выставка достигла своей цели пробудить интерес к современному искусству. На выставке картина Дюшана «Обнаженная, поднимающаяся по лестнице, №2» (ныне находится в художественном музее Филадельфии) имела скандальный успех. При помощи своей последующей «Выставки готового платья», наиболее известной выставленным под названием «Фонтан» (1917 г.) писсуаром, Дюшан ускорил появление подобных эксцентричностей у многих последующих художников. Его идеи были унаследованы другими художниками и, в том числе, сюрреалистами, которые устроили свою Сюрреалистическую галерею в Париже в 1926 году. Важные по своему значению сюрреалистические выставки были устроены в Лондоне (в Нью-Берлингтонской галерее) в 1936 году и в Париже (в Галерее Мечта) в 1947 году.

Тем не менее, когда Метрополитен-музей в 1921 г. отважился представить постимпрессионистские картины, часть которых была взята взаймы из коллекции Дж. Квинна, анонимные спонсоры в проспекте выставки отметили связь между «дегенеративным искусством» и большевистскими попытками разрушить общественный строй США. Вследствие этого Дж. Квинн отказался оставить собранные им авангардистские картины в музее. Они были распроданы в 1927 г. после его смерти, и исчезновение коллекции Дж. Квинна вызвало движение за создание Музея современного искусства, в котором приняли деятельное участие своей финансовой поддержкой и искренним пониманием Джон Рокфеллер младший и члены его семьи.

Кроме этого музея в Нью-Йорке были открыты еще два музея современного искусства – Музей американского искусства Уитни (1930) и Музей Соломона Гугенгейма (1939), посвященный преимущественно абстрактному искусству. Влияние музеев современного искусства на американское общество трудно переоценить. Они помогали прививать вкус многочисленных посетителей к современному художественному выражению так же, как и к хорошо оформленной простой мебели и такой обычной домашней утвари как чашки и ложки. В то время, когда люди должны были приспосабливаться к быстро меняющемуся в ходе беспрецедентных технических нововведений окружающему миру, Музей современного искусства помогал множеству людей получать представление о сегодняшнем восприятии формы и цвета. Другие музеи шли по пути Музея современного искусства в этом направлении.

В 1941 году Национальная галерея в Вашингтоне была открыта для посетителей. Она стала наибольшим даром, полученным нацией от одного человека. Ее даритель, миллиардер Эндрю У. Меллон отказался от того, чтобы музей носил его имя, в первую очередь потому, что название «Национальная галерея» могло привлечь больше дарителей в будущем.

Подаренные им картины были высочайшего качества: произведения Ван Эйка, Рубенса и Рембрандта, Боттичелли, Рафаэля и Тициана и других выдающихся мастеров кисти. Э. Меллон приобрел многие из них во времена экономического кризиса в западных странах, в СССР, когда советское правительство передавало произведения западного искусства из Эрмитажа в обмен за средства, в которых нуждалось для индустриализации страны, а также благодаря своей финансовой компетентности. Коллекция произведений искусства была оценена в 50 млн. долларов, на строительство здания было пожертвовано еще 15 млн. долларов.

Еще до завершения строительства здания галереи ей были подарены коллекции С. Кресса, Дж. Уайденера, Ч. Дейла, Л. Розенуолда, произведения искусства которых были того совершенства, которое требовалось для того, чтобы соответствовать собранию Э. Меллона. Другим требованием Э. Меллона было предупреждение, чтобы на галерею не оказывалось влияние Смитсоновского института с его традиционным смещением акцента на науку. Галереей управлял независимый совет попечителей.

В описываемое время в традиции американских музеев было сочетание поддержки немногочисленных богатых людей и взносов рядовых граждан. Это подтверждает следующая выдержка из путеводителя по Метрополитен музею искусства (1941 г.):

«Мы сердечно приглашаем вас стать членом Метрополитен музея искусства. Таким образом, если это возможно, вы примете активное участие в увеличении значения и пространства наших общих служб и образовательной деятельности. Ваше членство в музее представляет поддержку мыслящей публики, без которой не может процветать никакое публичное учреждение (...). Музей предлагает своим членам не только удовлетворение от оказания помощи авторитетному учреждению с далеко идущими целями, но также в увеличении специальных служб и привилегий (…)»[49]

В то же время, когда много сил придавалось освещению деятельности музеев среди публики, велась работа и в других направлениях, имевшая не менее перспективное значение. Идея многообразия функций музея воспринималась все больше и все шире, судя по положению научных коллекций в некоторых музеях, которые коренным образом отличались от экспозиций для широкой публики. Этот подход получил отражение в рекомендациях для архитекторов, в которых учитывалось, что музейное здание должно состоять из нескольких отдельных частей, каждая из которых служит особой цели – постоянные и временные экспозиции, научные кабинеты, хранилища и т.д., которые не являются монолитной глыбой.

Желание оценить мотивы, приводящие людей в музеи, и отношения между различными видами экспозиций и их результатами с точки зрения обучения и получения наслаждения, начало принимать отчетливое выра-

жение, когда психологи обратили свое внимание на музеи. Инициатива в этом направлении была проявлена в конце 20-х годов Эдуардом Д. Робинсоном, профессором психологии Йейлского университета. Его ранняя смерть стала причиной того, что многообещающие работы в этом деле были свернуты в тридцатые годы. Опубликованные наблюдения Э. Робинсона и его сотрудников получили малое практическое применение.

Интеллектуальный климат в музеях США в конце межвоенного периода был описан Френсисом Г. Тэйлором в его краткой, но серьезной книге «Вавилонская башня» с определенной остротой. Две альтернативы, которые он определил, были «замки учения и понимания» и «висячие сады увековечения вавилонских удовольствий эстетизма и тайные прегрешения частной археологии». Его утверждение дало большие возможности для истолкования, которые приобрели большую конкретность в последующем.

В США преподавание музееведения было введено в высшей школе примерно в одно время с Россией. В 1923 г. собиратель и знаток искусства Пол Дж. Сэкс начал преподавать музееведение искусствоведческого профиля в Гарвардском университете (Кембридж, пригород Бостона). Занятия по музееведению велись им в течение четверти столетия на базе художественного музея Фогга в Кембридже. Этот музей интересен тем, что в его залах представлены оригинальные произведения европейского искусства, начиная с романского стиля. При посещении музея в 1991 г. автор этого пособия видел в залах на пюпитрах большие путеводители с копиями находящихся здесь произведений и подробным их разъяснением. Через улицу от музея Фогга расположен другой музей – Музей Сэклера, экспозиция которого посвящена искусству древнего мира, стран ислама, Индии и Дальнего Востока. Здесь представлены китайские скульптура, керамические и бронзовые изделия, японская и корейская графика, индийские и иранские миниатюры. П. Сэкс вел со студентами занятия в музеях, частных галереях и на аукционах. Студенты принимали участие в устройстве выставок в учебных музеях университета и работали в них и в других музеях в качестве интернов под наблюдением профессиональных работников. Не случайно из их числа вышли директоры и хранители ведущих художественных музеев США. Художественные музеи Соединенных Штатов Америки добились больших успехов в 1914 – 1945 годах.

Первый крупный американский музей под открытым небом, созданный по скандинавскому образцу и поместивший исторические постройки в своем центре, был Гринфилд Вилидж около Дирборна (Мичиган), основанный «автомобильным королем» Генри Фордом.

Форд считал, что историки преувеличивают значение политики и войн, и пренебрежительно относился к книжным знаниям, великим идеям

и многословным обобщениям. Антиинтеллектуальное отношение Форда привело его к высказыванию: «Больше истории это больше или меньше болтовни».

Форд приобретал разнородные предметы: коляски и автомобили, но также паровые машины и антикварные вещи, включая изделия из фарфора и часы.

В музее в Гринфилд Вилидже размещены старинные здания, которые первоначально находились в самых различных местах, отчего здесь нет их единства, но он иллюстрирует определенную образовательную программу.

Кроме музея под открытым небом, Г. Форд устроил в особом помещении Музей индустрии США и Великобритании, в котором были представлены образцы старых механических мастерских, лаборатория изобретателя Т. Эдисона, автомастерские братьев Райт, построивших первый самолет.

Гринфилд Вилидж состоял из пяти десятков зданий, в том числе типичный уголок Новой Англии с церковью, ратушей, судом, почтой, магазином, школой, в которой учился в своем детстве основатель музея; ворсильную мельницу, на которой отец Г. Форда обрабатывал шерсть; дома, в которых родились или жили известные английские и американские деятели, ювелирный магазин из Лондона. Такое частичное перечисление делает ясной слабость концепции Г. Форда – отсутствие согласованности и ясной центральной идеи. Он также не доверял музейным профессионалам и принимал все решения сам. Тем не менее Музей Г. Форда остается важной и ценной коллекцией. Г. Форд был уверен, что образование должно учить людей смотреть вперед, оглядываясь назад, и глубоко верил в качества первопроходцев, которые сформировали американскую нацию, – в их зависимость от самих себя и их творческую возможность справиться с непредвиденными проблемами. Он сомневался, достаточно ли школьное и вузовское образование устанавливает связь с сельским хозяйством и промышленностью. Музей Форда, Эдисоновский институт, являющийся хранилищем его коллекций, и депо оборудования, находящееся на территории площадью в 260 акров, представляют собой три подразделения одного учреждения, дополняющие друг друга. Г. Форд надеялся на эффективность обучения непосредственным сопоставлением людьми тех предметов, которыми они пользуются. С его точки зрения опыт такого рода может в течение часа снабдить истинным впечатлением об образе жизни человека, чем месяц чтения.

В XX веке в США получила развитие охрана памятников и культуры. Созданная в 1916 г. в Департаменте (соответствующим в США министерству) внутренних дел США Служба национальных парков вовлекла федеральное правительство в музейную работу и движение охраны исто-

рических памятников с помощью Акта об исторических участках территории (1935 г.). В нем говорилось о «национальной политике сохранять для исторической пользы исторические участки территории, строения и объекты национального значения для вдохновения и пользы жителей Соединенных Штатов».

В США многочисленные исторические мемориальные дома и музеи естественной истории или археологии вдоль основных дорог[50], близко размещенные друг к другу, были рассчитаны на моторизованных посетителей на развитых больших шоссе. Они выражали тенденцию развития малых музеев, устроенных вне больших городских центров, и были предвестниками новых путей взрослого образования в наступившую позже «эру» более приятного времяпровождения. Было высказано предположение, что исторические мемориальные музеи могут способствовать развитию отдыха на несколько дней во время отпуска. В этих условиях людей можно было привлечь местными достопримечательностями и дополнительной информацией из местной библиотеки. Бытовые удобства и места питания должны были облегчить посещение таких музеев, но не должны были представлять преобладающую привлекательность.

Экспозиция «всеобщей окружающей среды» достигла наибольшего размаха и высшей степени совершенства в музее под открытым небом Колониальный Уильямсбург в Виргинии. В нем обеспечивались все удобства посетителям, которые хотели остаться там дольше, чем на несколько часов. На протяжении веков старая столица старейшей британской колонии в Северной Америке Уильямсбург пришла в упадок. По предложению священника У. А. Гудвина миллиардер Джон Рокфеллер младший вложил 80 млн. долларов в реставрацию прежнего облика города по архитектурным планам, составленным в соответствии со старыми источниками.

На территории семидесяти гектаров расположено около тридцати оригинальных домов со старинными интерьерами, открытых для посетителей. В «живой» исторической местности размещена еще сотня домов, в которых или живут жители городка или временно проживают туристы. Около домов располагаются аутентичные пристройки и сады, устроенные по образцу американских и английских садов XVIII века. Историки, архитекторы, археологи и музееведы работали совместно, чтобы добиться высокой степени аутентичности. Было уделено большое внимание образовательной программе и интерпретации музея.

В 1934 г. город-музей XVIII века был открыт для первых посетителей, которые увидели в нем старинные дома с большими садами вдоль спокойных улиц, мастерские, в которых ремесленники занимались традиционными ремеслами, в тавернах предлагались старинные блюда, в лавках продавали товары старого образца, наряженные в камзолы и шля-

пы XVIII века экскурсоводы давали посетителям информацию об оборудовании помещений домов, мастерских, гостиниц. Время от времени по улицам проезжали коляска или телеги с грузами, маршировали люди в униформе и с оружием американских повстанцев за независимость. Именно здесь руководители американской войны за независимость Дж. Вашингтон, Т. Джефферсон и другие заседали в одном из домов и, во избежание атаки британцев с моря, решили перенести отсюда столицу повстанческого правительства и штата в Ричмонд.

Несмотря на неизбежную искусственность музеев под открытым небом, притягательная сила Колониального Уильямсбурга примечательна. В нем представлены некоторые элементы квинтэссенции ранних Соединенных Штатов. Он отличается от всех других музеев, в которых обычно не показываются условия жизни людей, не принадлежавших к привилегированным слоям общества.

В период между двумя мировыми войнами в США получили развитие и технические музеи. Типичным музеем этого профиля стал Музей науки и индустрии в Чикаго. Один из инициаторов создания этого музея – глава совета директоров крупнейшей компании Сирс и Робак в Чикаго Джулиус Лессинг Розенуолд выступил в 1921 году на заседании Чикагского коммерческого клуба, что «в Чикаго должны быть (…) большой Промышленный музей или выставка» с «машинами и их действующими моделями, иллюстрирующими как можно больше механические процессы производства»[51].

В 1926 году музей был зарегистрирован. Дж. Розенуолд передал на его строительство 3 млн. долларов, а дирекция Чикагского Южного парка выпустила облигации на сумму 3,5 млн. долларов для восстановления разрушающегося здания Дворца изящных искусств, оставшегося после Всемирной Колумбовой выставки 1893 года и одно время использовавшегося для Естественнонаучного музея Филда.

В конечном счете Дж. Розенуолд выделил на счет музея около 7 млн. долларов, хотя к его кончине в 1932 году экспозиция учреждения была далека от завершения, а Великий кризис 1929 – 1933 года заметно отразился на внесении пожертвований в его пользу. Тем не менее, в июне 1933 года во время Чикагской всемирной выставки «Век прогресса», музей смог частично открыться. В нем были представлены модель угольной шахты с действующим подъемником в шахтном стволе, насосной станцией, внутришахтным поездом, действующим забоем и угольнорежущим оборудованием. К 1940 году финансовое положение музея было отчаянным с 400 тыс. долларами расходов и только 85 тыс. долларами доходов, главным образом за счет взносов компании Сирс и Робак. Тогда музейная дирекция избрала своим президентом Ленокса Лора, который руководил

выставкой «Век прогресса» в течение двух лет, а затем был президентом Национальной радиовещательной компании.

Л. Лор был жестким бизнесменом и одаренным воображением руководителем. Он уволил половину музейных смотрителей и в то же время сделал все возможное, чтобы повысить вдвое посещаемость музея, которая в 1939 году составляла 470 тыс. посещений. Л. Лор считал, что экспозиция музея должна быть яркой, цветной и комфортабельной для посетителей. 90 процентов экспозиции было посвящено настоящему и только 10 процентов прошлому. Ежегодно было решено менять 10 процентов экспозиции. В обмен на планирование и устройство в течение пяти лет выставок той или иной компании музей должен был получить фиксированную сумму денег за показ экспозиции, рекламирующей эту компанию. Музей сохранял за собой право полного контроля за экспозицией с тем, чтобы ее образцы соответствовали подлинности и ясности и служили образовательным целям.

Это было обычным подходом к техническим музеям, принятым на всемирных выставках, и требовало навыков работы не музейных сотрудников, а шоуменов с хорошим воображением и инициативностью и отличными взаимоотношениями с публикой.

Другой технический музей – Научный музей и планетарий Института Франклина в Филадельфии напоминал Чикагский музей. В 1933 году Институт, существовавший с 1824 года, открыл свой планетарий, а годом позже Научный музей. Во многих отделах экспозиции музея, посвященных физическим наукам и технике, публика имела возможность управлять действующими инструментами и механизмами. В музее и планетарии производились демонстрации действия приборов и машин, проводились семинары для способных студентов и курсы для взрослых и учителей. Музей сотрудничал с филадельфийским школьным округом в претворении в жизнь новаторских программ для школьников 5-х классов из школ различного социально-экономического уровня, а также школ с учениками различных рас (поскольку в то время в стране существовала расовая сегрегация). Проводились занятия повышенного уровня для учеников 5-6 классов, в Паркуэйской «Школе без стен» для старшеклассников с участием также филадельфийского художественного музея, Академии естествознания, Доступной библиотеки и других культурных организаций. Таким образом Научный музей и Планетарий применяли современную технику в широкой и разнообразной аудитории[52].

В межвоенный период в США получили развитие ботанические сады. В Лонгвудских садах в Кеннет-Сквере (Пенсильвания) выращиваются растения, отобранные за красоту для представления публике. Сады размещены на площади в тысячу акров[53] и включают в себя древесный питомник, заложенный около 1800 года Джошуа и Сэмюэлом Пирсами.

В 1906 году Пьер С. Дюпон, известный промышленник из Компании Дюпон и фирмы «Дженерал моторс», приобрел эту землю, чтобы спасти древесный питомник от одичания, и в 1921 году основал Лонгвудские сады как постоянное публичное учреждение. Он задумал создать из них культурный центр, посвященный в первую очередь садоводству, а также архитектуре, музыкальному и драматическому искусству. Таким образом в Лонгвуде есть сады, оранжереи, одни из самых импозантных фонтанов в мире, башня с колоколами, орган и театр на открытом воздухе.

Открытые для публики сады включают в себя посадки старого древесного питомника и различные дикорастущие цветы. Более формальное устройство состоит из отделов наскальных цветов, подстриженных деревьев, роз и лилий. В садах ощущается влияние итальянских Виллы д'Эсте и Виллы Джамберайя и французских Версаля и Фонтенбло. Наиболее впечатляют из всего двадцать два фонтана, подсвеченные по ночам цветным освещением, напоминающем «жидкие фейерверки». Оранжереи расположены на четырех акрах. В них выращиваются растения от видов пустынной флоры до флоры тропических влажных лесов. Наиболее привлекательны для публики розы, азами, орхидеи, водяные лилии и акации. Специальные выставки происходят в различные поры года – лилий к Пасхе, азалий и рододендронов весной, хризантем осенью, пуансентий к Рождеству.

Лонгвуд оказывает поддержку американскому садоводству. Он сотрудничает с Департаментом сельского хозяйства США, направляя исследователей растительности в далекие уголки мира, и субсидирует проект Американского общества садоводства компьютеризовать все виды растений в американских ботанических садах[54].

Фейрчайлдский Тропический сад на окраине Майами (штат Флорида) занимает 83 акра. Он был основан в 1935 году Робертом Монтгомери и был назван в честь Дэйвида Фейрчайлда, который, как руководитель бюро по интродукции растений в Департаменте сельского хозяйства США, интродуцировал многие тропические растения во Флориде. 58 акров сада содержатся властями графства Дейд, а остальные 25 акров – Ассоциацией Фейрчайлдского Тропического сада, которые выращивают и содержат пальмарий, лучший и крупнейший в мире, имеющий более пятисот видов пальм. Сад также обладает отличной коллекцией саговников, бролелиад и филодендронов, в нем проводятся важные научные исследования, он выполняет разнообразные образовательные программы для взрослых и школьников[55].

Развязанная германским нацизмом и японским империализмом Вторая мировая война (1939-1945 гг.) принесла разрушительные результаты музейному делу. В странах, участвовавших в войне, музеи были закрыты, а их коллекции отчасти эвакуированы. Нацисты планировали и организовали в крупных масштабах грабеж музейного имущества в оккупирован-

ных Германией странах. Около 200000 произведений искусств в Европе переходило в частную собственность и предназначалось для запланированного к устройству в австрийском городе Линце Музея фюрера. Музеи, как например, Цейхгауз в Берлине в 1940 г. с его выставкой «Поход в Польшу», продолжали использоваться для пропаганды нацизма.

На театре военных действий, особенно в Польше и Советском Союзе, многие музеи и музейное имущество были уничтожены или повреждены. В Японии в результате военных действий количество существовавших музеев уменьшилось на 11 процентов.

Среди миллионов погибших во время войны были многие музейные работники, в том числе участники антифашистского сопротивления. Сотрудники Музея человека в Париже русские эмигранты Вильде и Левицкий организовали вскоре после нацистской оккупации Франции в 1940 году одну из первых действенных антифашистских организаций, впервые дав ей название «Сопротивления», которое прочно вошло в обиход. Они были схвачены гестапо и погибли в его застенках. В 1944 году нацисты арестовали и казнили берлинских активных деятелей Сопротивления – хранителя Зоологического музея Вальтера Арндта, музейного педагога из Музея национальной этнографии Адольфа Райхвайна. А. Райхвайн был социал-демократом. Он участвовал в «Крайзауском кружке» антифашистов, в который входили граф Гельмут фон Мольтке и граф Клаус Шенк фон Штауфенберг, совершивший 20 июля 1944 года неудачное покушение на Гитлера.

Бомбовые налеты и военные действия полностью разрушили музейные здания Берлина, Дрездена, Бонна, Кёльна, Киля, Вюрцбурга и других германских городов. От пожаров в результате бомбардировок англо-американской авиацией Берлина в 1943 – 1945 гг. погибли Музей Королевского замка, Музей этнографии народов мира и Музей предыстории и ранней истории. Большой ущерб бал нанесен Пергамон-музею, Старому музею и Новому музею. В ходе боев за Берлин в конце апреля – начале мая 1945 года в Пергамон-музее разместились штаб немецкой берлинской противовоздушной обороны и тысяча мобилизованных «фольксштурмовцев» (народных ополченцев). Взрыв подбитого танка рядом со Старым музеем полностью уничтожил его здание. Всемирно известный музейный центр берлинский Остров музеев превратился в результате войны в щебень и золу.

Разрушительный налет англо-американской авиации на Дрезден 13-14 февраля 1945 года уничтожил там все музеи, включая известный Цвингер. В книге «Утраченные произведения живописи в Германии с 1939 по 1345 года. Уничтоженные и пропавшие без вести картины из музеев и галерей» включают в себя перечень 8107 выдающихся полотен, исчезнувших в годы войны.

Музейная архитектура

В период между двумя войнами музейная архитектура развивалась в классических традициях музейного дизайна, особенно в США и Австралии. Редко когда архитекторы отклонялись от установленной в прошлом формы спаренных внутренних двориков или нефов, окруженных одной галереей или двойным рядом галерей. Хотя внешние фасады и внутреннее пространство этих зданий следовало классическим прототипам, возрастающее количество залов, посвященных отдельным историческим периодам, внутри этих зданий отличалось стилистическим разнообразием. Эта парадигма преобладала до 1940 года. Ее примером может служить нынешнее западное здание Национальной галереи искусств в Вашингтоне (США), завершенное в 1943 году по проекту Джона Р. Поупа. После этого классической истинности, на которой здание музея так часто было основано, был брошен вызов представителями движения модерна в архитектуре.

В 1929 году Ле Корбюзье предложил радикальное решение представить взаимоотношения между научными объектами, историческими документами и произведениями искусства. Его проект Всемирного музея (части Мунданеума или всемирного культурного центра, задуманного для постройки в Женеве), имел форму зиккурата (ступенчатого здания, ярусы которого соединены диагональными рампами), вершины которого посетитель достигал с помощью лифта. Оттуда серия трехнефных прямоугольных рамп вела посетителей через энциклопедический обзор человечества и его окружающей среды от древности к современности. Хотя этот амбициозный проект не был осуществлен, Ле Корбюзье впоследствии построил три музея за пределами Европы, которые отразили аспекты этого проекта Всемирного музея: Музей в Ахмадабаде (1951 – 1958 гг.) в Индии, Национальный музей Западного искусства (1956 – 1959 гг.) в Токио и Правительственный музей и художественный музей в Чандигархе (1964 – 1968 гг.) в Индии.

Музеи Ле Корбюзье, хотя изобретательные, сохраняли ощущение монументальности, традиционно связанное с другими музеями. В США Джордж Хоу и Уильям Эдмонд Лесказ составили шесть проектов Музея современного искусства в Нью-Йорке. Эти проекты полностью покончили с предшествовавшей типологией сходства со зданиями канцелярий или многоквартирными домами. Другие проекты Музея современного искусства, отвергнутые конкурсной комиссией, хотя по своему замыслу и были модернистскими, но менее смелыми по замыслу, в котором их проектанты сохраняли свободно расположенные горизонтальные композиции. Среди отвергнутых проектов были проекты Имперского музея (1931 г.) в Токио Куньё Маэкавы (построен в 1937 г. Хитоси Ватанабэ как

главная часть Национального музея), Музея современного искусства (1934 г.) в Мадриде группы Гатепак, Таллинского городского музея (1937 г.) Алвара Аалто и Смитсоновской Художественной галереи (1939 г.) в Вашингтоне Элиела и Ээро Саариненов. Хотя здание Музея современного искусства в Нью-Йорке было построено по другому проекту Филиппа Л. Гудвина и Эдварда Д. Стоуна, менее «иконоборческому», чем его первоначальный проект, оно тем не менее, было прорывом сквозь традиционную музейную архитектуру. После 1950 года, когда наступил глобальный взрыв в музейной архитектуре, новаторский пример проекта Музея современного искусства в Нью-Йорке был для него мощным импульсом.

Всемирные выставки

После Первой мировой войны возобновилось устройство всемирных выставок как показатель стабилизации экономики мира. Всемирная выставка прикладного искусства и современной промышленности в Париже в 1925 году контрастировала как с декоративным характером распространившегося в это время художественного стиля «Ар деко», сознательно ориентированного в прошлое, и более радикальных модернистских тенденций. Одними из наиболее смелых по замыслу строений выставки были полностью функциональный павильон Нового духа Ле Корбюзье и советский павильон Константина Мельникова. Внешний вид павильона К. Мельникова был чрезвычайно агрессивным утверждением радикального конструктивистского дизайна, в помещении павильона находился образцовый рабочий клуб по проекту Александра Родченко. Единственной крупной международной выставкой в Европе в течение 1920-х годов была выставка в Барселоне в 1929 году. Большие здания выставки сохранились до сих пор без изменений. Хотя Барселонская выставка была международной, в постройке ее зданий ощущалось сильное испанское влияние, и все они были анахронистическими по стилю. Исключением был небольшой, но щедро субсидированный немецкий павильон Людвига Мис ван дер Роэ. В этом здании модернистской архитектуры Мис ван дер Роэ отрицал любой традиционный смысл комнатной организации, используя стены не как структурные подпорки, а таким образом, чтобы они свободно регулировали пространство. Хотя павильон был разобран после закрытия выставки, в настоящее время его реконструированное в 1987 году здание находится сейчас на прежнем месте.

Ранние европейские выставки XX века не были посвящены конкретным художественным или промышленным темам, часто их внимание было сосредоточено на культурных аспектах колониального империализма. Так обстояло дело с Британской имперской выставкой в Лондоне в

1924 – 1925 годах (для которой был построен стадион Уэмбли в 1922 – 1923 годах) и с Международной колониальной выставкой в Париже в 1931 году, здание которой было передано после ее закрытия Музею африканского и океанийского искусства.

С усилением политической нестабильности и роста напряжения межгосударственных отношений в 1930-е годы вера в жизненность международных выставок в Европе быстро убывала. Единственной значительной выставкой такого рода была Всемирная выставка искусств и техники в современной жизни в Париже в 1937 году. Хотя это была крупнейшая по размерам выставка в Париже, она слабо отразила современные тенденции международной модернистской архитектуры. Немецкий павильон был построен по проекту нацистского архитектора Альберта Шпеера и отражал возрастающие консервативные тенденции с ориентацией на национальные архитектурные стили. Заметным исключением из этой тенденции стал финляндский павильон Алвара Аалто, в котором был использован древесный материал (для построения здания в модернистском стиле), что предвосхитило новаторские работы в скандинавских странах в конце XX столетия. Сохранившийся Дворец Шайо (по проекту Жака Карлю, Луи-Ипполита Буало и Леона Аземы) послужил доказательством повышавшегося во французской архитектуре по сравнению с 1920-ми годами интереса к стилю классицизма. В здании этого Дворца сейчас работают музеи.

В США, несмотря на экономический кризис 1929 – 1933 годов, были организованы в 1930-е годы две весьма претенциозные выставки. Обе они подчеркивали самоуверенное, если не сказать фантастическое, истолкование техники будущего. В Чикаго в течение 12 месяцев в 1933 – 1934 годах была открыта выставка «Столетие прогресса». Официальное участие в ней европейских стран было ограниченным, но тем не менее выставка отразила некоторые течения европейского модернизма и, в частности, влияние Парижской экспозиции 1925 года. Это произошло в связи с первоначальной ролью менеджера устройства выставки австрийского архитектора Йозефа Урбана, который использовал современные технические строительные материалы и использовал сенсационные эффекты цветного освещения, чтобы усилить впечатление от зданий. Примерами особой изобретательности замысла проектировщиков отличались Холл науки Пола Крета и Павильон путешествий и транспортных средств Джона Холаберда и Эдварда Х. Беннета, новаторская структура с крышей с пролетом в 200 м, подвешенной на 12 стальных башнях.

Еще большим событием, чем ее предшественница в Чикаго, была выставка «Сегодняшний мир» в Нью-Йорке в 1939 – 1940 годах, делавшая упор на технику потребления и популяризацию науки. Хотя в ней участвовало рекордное количество стран, их присутствие казалось меньшим

по сравнению с павильонами крупных американских корпораций, среди которых наиболее претенциозными были автомобильные компании. В проектировании выставки, как никогда раньше, преобладало новое поколение промышленных дизайнеров во главе с Уолтером Дарвином Тигом, главой Совета дизайна США. У. Тиг нес большую ответственность за интерьер павильона Форда, спроектированного Альбертом Каном, новатором экспрессивного использования бетона в промышленной архитектуре. Комплекс компании Дженерал Моторс, также созданный А. Каном, включал в себя, несомненно, наиболее популярный аттракцион «Футураму» промышленного дизайнера Нормана Бела Джеддеса, который развернул в ней перед посетителями панорамный вид будущего – образец города 1960 года. Во всей выставке широко примененное использование кондиционирования воздуха позволяло впервые наглядно оценить беспрецедентные широкие пространства непрерывной поверхности стен и более текучее, криволинейное использование поверхностей зданий, чем это было сделано в Чикаго за шесть лет до этого. Своим подчеркиванием общности структуры и представлений экспонатов для потребителей, часто тщательно замаскированным, и Чикагская, и Нью-Йоркская выставки предвосхищали направление, которого придерживались многие позднейшие всемирные выставки XX столетия.

Музейное дело с середины XX века. Межгосударственные музейные организации

После Второй мировой войны проблема необходимости координировать совместные действия музейных работников различных стран стала еще более актуальной, чем в предыдущие десятилетия. Возмещение ущерба, нанесенного музеям на территориях, ставших театром военных действий, восстановление поврежденных и разрушенных музейных зданий и коллекций не могли быть осуществлены в короткий срок без такой координации. Ей способствовали общие тенденции в мировой политике, определявшиеся победой антигитлеровской коалиции в войне. Ее участниками в 1945 году в целях поддержания мира и развития сотрудничества между государствами была создана международная организация государств – Организация Объединенных Наций (ООН).

В следующем 1946 году была создана организация объединенных наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), межправительственная организация, специализированное учреждение Организации Объединенных Наций. Цель ЮНЕСКО – содействие миру и международной безопасности путем развития сотрудничества между государствами в области просвещения, науки и культуры. Большинство стран-членов ООН и ЮНЕСКО имеют свои Национальные комиссии и посто-

янные делегации в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже. Музеи и памятники истории и культуры курирует отдел культурного наследия ЮНЕСКО. ЮНЕСКО издает журнал «Музеум». По мере того, как вновь созданные после Второй мировой войны государства входили в состав ЮНЕСКО, эта организация обращала повышенное внимание на проблемы развивающихся стран. Заключались конвенции и составлялись рекомендации, в том числе о запрете или предотвращении незаконного вывоза, ввоза и передачи собственности предметов культуры (1970), о защите мирового, национального и естественного наследия (1972), о международном обмене культурным наследием (1976), о защите движимой культурной собственности (1978).

ЮНЕСКО активно способствует возвращению культурной собственности странам, в которых она была создана и из которых ее вывезли во время колониальной оккупации. Пять государств-членов ЮНЕСКО создали Международный центр для изучения, сохранения и восстановления культурной собственности в Риме (ИККРОМ) как международной организации, которая должна готовить специалистов и помогать консервации объектов культуры. В организации принимают участие более семидесяти государств.

В 1946 г. был создан Международный совет музеев (ИКОМ) как профессиональная неправительственная организация. Шестнадцать государств созвали первую предварительную конференцию в Мехико (1946), в которой принимали участие представители шестнадцати Национальных комитетов, чтобы представлять интересы музеев своей страны. Спустя год, в мае 1947 г. ИКОМ впервые собрался в Париже. Его первым директором с 1947 по 1964 гг. был Жорж Анри Ривьер (Париж). К середине 1980-х гг. в состав ИКОМ входило более 77-ми национальных комитетов, 22 международных специальных комитетов и 7 подчиненных международных специальных организаций. Высшим органом работы ИКОМ является его генеральная конференция, которая созывается в три года каждый раз в другой стране. Тематика генеральных конференций ИКОМ отмечает их актуальность. Стоит назвать тематику конференций ИКОМ: «Обучение музейного персонала» (Нью-Йорк,1965), «Научное исследование и музей» (Кёльн-Мюнхен, 1968). «Музей и его издания для человека настоящего и будущего (образовательная и культурная роль музеев)» (Париж-Гренобль, 1971), «Музей в современном мире» (Копенгаген, 1974), «Музеи и культурный обмен – роль музеев в содействии взаимному культурному обогащению народов» (Ленинград-Москва, 1977)[56], «Наследие мира – обязанность музеев» (Мехико, 1980), «Музеи в развивающемся мире» (Лондон, 1983), «Музеи и будущее нашего наследия: крик о помощи» (Буэнос-Айрес, 1986).

Специальные комитеты ИКОМ организуют совещания специалистов и помогают формулировать ведущие положения музейного дела в международном масштабе. ИКОМ официально признан в качестве международной неправительственной организации по делам музеев ЮНЕСКО, которую он снабжает профессиональными консультациями при помощи работающего совместно с ним Документального центра в их штаб-квартире в Париже. С каждым десятилетием ИКОМ принимает все большее участие в выполнении проектов ЮНЕСКО.

В рамках ИКОМ проводились дискуссии по вопросам теории музееведения. В 1969 г. была внесена ясность в содержание понятия «музеография», которое получила техническая деятельность в музеях в отличие от «музеологии (музееведения)», которая относилась к научным основам музейного дела. В 1974 г. в новоутвержденном Уставе ИКОМ принято новое определение термина «музей».

В 1977 г. на XI конференции ИКОМ в Ленинграде и Москве учрежден Международный комитет музееведения (ИКОФОМ). Первым президентом нового комитета был избран Ян Елинек (Чехословакия), его преемником с 1982 г. был Викош Софка (Швеция). ИКОФОМ развил оживленную деятельность. Задачей комитета согласно его правилам было оформление музееведения как научной дисциплины и стимулирование музееведческих исследований. На ежегодных собраниях ИКОФОМ обсуждались теоретические вопросы музееведения: «Возможности и пределы типичного научного исследования в музеях» (Варшава, 1978), «Социологические и экономические аспекты в современной деятельности музеев в свете сотрудничества с другими родственными учреждениями» (Торджано, Италия, 1979), «Систематики и система в музееведении» (Мехико, 1980), «Система музееведения и интердисциплинарность» (Париж, 1982), «Музей, территория, общество – новые тенденции, новая практика» (Лондон, 1983), «Методология музееведения и профессиональное обучение» (на общем с комитетом ИКОМ по обучению персонала – коллоквиуме, там же, 1983), «Собрание сегодня для завтрашнего дня» (Лейден, 1984), «Оригинальные и копийные предметы в музеях» (Загреб, 1985), музееведческие сборы (Альтшверин – Берлин, 1936), «Музееведение и культурная идентичность» (Буэнос-Айрес, 1986).

ИКОФОМ издает публикации своих собраний, информационный бюллетень «Музеологические новости» (с 1981 г.) и журнал «Музеологические научные доклады» (Стокгольм, с 1980 г.)

В 1977 г. был создан специальный международный комитет ИКОМ по документации (ИКОМ-СИДОС) – рабочая группа по созданию словаря музееведческой терминологии на 20-ти языках. В 1986 г. рабочая группа в сотрудничестве с Центральным институтом музейного дела Венгрии издала «Музеологический словарь».

На правительственном уровне определенные межнациональные организации в различных частях мира принимают участие в музейном деле. В Западной Европе такой организацией является консультативная политическая организация Европейский совет, основанный в 1949 г. со штаб-квартирой в Страсбурге, и государственная организация Европейское сообщество, располагающееся в Брюсселе. Европейский совет создал Совет культурного сотрудничества в 1962 г. и с тех пор провел ряд мероприятий, касающихся музеев. Например, он содействовал подписанию Европейской конвенции о защите археологического наследия, ратифицированной рядом стран в 1973 г., различным исследованиям деятельности музеев, установлению Европейским советом музейной премии поддержке созданию ежегодной Награды европейских музеев.

Организация Европейского сообщества возникла на основе экономического сотрудничества между некоторыми европейскими государствами в 1950 г. и развила со временем совместную работу и в области культуры, следуя резолюции Европейского парламента 1974 года. Оно сотрудничает в этом направлении с Европейским советом, который имеет с этой целью связующую службу в Брюсселе, и с ЮНЕСКО. Его работа включает в себя облегчение таможенных процедур и субсидирование оплаты пошлин при перевозке музейных предметов с экспозиционными целями, поощрение развития «общеевропейских залов» в музеях, как, например, в музее г. Норича (Великобритания). Фонд Сообщества для регионального развития оказывает финансовую поддержку музейному развитию там, где происходит благоустройство отдельных городских зон (например, в районе протекающей между Манчестером и Ливерпулем реки Мерси в Великобритании). Европейское сообщество выступило с официальным заявлением о своей деятельности в области культуры, в котором особенно поощряются обменные выставки между музеями.

В 1980-е годы, когда во многих странах Запада обеспечение и развитие музеев столкнулись со связанными с экономическим спадом трудностями, мировая общественность обратила особое внимание на неравномерное распределение богатства в мире, эти «споры между богатым Севером и бедным Югом» коснулись и музейного дела. В исследовании финансирования музеев, предпринятом по поручению ИКОМ М. де ла Торре и Л. Монреалем (1982), было отмечено, что две трети из числа 26700 музеев приходятся на индустриально развитые страны. Так, в ФРГ (до воссоединения ее с ГДР) в 1984 г. было 2300 музеев, которые ежегодно посещали 56 млн. посетителей[57]. В Великобритании было более 2000 музеев, в Италии около 1500, в Нидерландах более 600, в Финляндии около 400 музеев[58]. Музей Лувр в Париже ежегодно посещает более 3 млн. посетителей. Япония обладает сетью в 1500 музеев[59]. В США в конце 60-х гг. насчитывалось около 300 млн. посетителей музеев в год, в

середине 80-х г. было почти 8000 музеев. Метрополитен-музей в Нью-Йорке посетило в 1967 г. 4,7 млн. человек, в том числе в один только воскресный день 62000 чел. В нем работают более 840 служащих. Смитсоновский институт в Вашингтоне является крупнейшим в мире музейным комплексом с такими музеями как Музей американской истории, Национальный музей естественной истории, Национальный зоологический парк, Национальная галерея, Национальный музей американского искусства, Национальный музей воздуха и космоса, Национальная портретная галерея, Галерея Ренвика, Галерея азиатского искусства А. М. Сэклера, Музей в Анакостии, Здание ремесел и индустрии. Мировой известностью пользуются Американский музей естественной истории, Музей современного искусства Гугенгейма в Нью-Йорке, Музей естественной истории и Музей науки и промышленности в Чикаго и др.

В Европе 1 музей приходился на 43000 населения (в Великобритании это соотношение составляло 1:55000 чел., а во Франции 1:43000 чел.), в Австралии 1 музей приходился на 140000 чел., в Новой Зеландии на 27000 чел., в Канаде на 23000 чел., а в США на 41000 чел., в других странах это соотношение было иным. В Японии оно составляло 1:77000, в СССР 1:189000, а в Африке 1:1300000 чел. (1982)[60].

Кризис колониальной системы развитых стран Запада в послевоенное время привел к формированию новых государств развивающегося мира. Это отразилось и на развитии музейного дела в этих государствах, унаследовавших от колониального господства музеи, которые, как пишет А. Диоп, «подобно большинству европейских музеев (...) были скорее складами, в которых экспозиции были лишены их основной сущности в совершенно неодушевленном представлении экспонатов»[61].

Немногочисленные музеи в бывших колониальных и зависимых странах постепенно изменяли политику своих экспозиций. Создавались новые музеи национального направления. В Латинской Америке и странах Карибского бассейна музеи к концу 60-х годов оставались традиционно консервативными. Их собрания составлялись и представлялись публике в европейских аспектах видения мира, в то время как местными предметами пренебрегали и их часто вывозили из этих стран. Музеи не имели связи с народными массами. Впервые местная культура заняла центральное место в Антропологическом Национальном музее в Мехико в 1964 году. Он был построен по образцу древнего дворца правителя Майя в Ушмале с производящим впечатление внутренним двором и прудом, над которым установлен фонтан, с которого ниспадает водяной занавес. Здание расположено в красивом парке Чапультепек. В садах, прилегающих к музею, размещена выставка монументальной скульптуры. Среди памятников старины там можно видеть ольмекскую каменную голову из Ла Венты, восстановленный храм майя из Хочоба. У входа в

музей возвышается древняя статуя бога дождя Тлалока весом в 168 тонн и высотой более 70-ти метров.

В музее два этажа отведены под экспозицию. Первый этаж посвящен антропологии и археологии. В зале ацтеков помещены три огромных монолита – Коатликве («Богиня в змеиной юбке»), Солнечный камень («Ацтекский календарь») и камень из Тизока, выкопанные в Мехико в 1790 г. В дополнение к оригинальным предметам музей использует интересные вспомогательные средства показа, как например, диораму «Рынок в Тлателолько» с сотнями аутентично выполненных миниатюрных фигурок. Второй этаж посвящен этнографии. Там представлены предметы и костюмы различных культур Мексики, которые существуют сегодня. Создавать музей антропологам, археологам, архитекторам и художникам помогали местные ремесленники, которые были приглашены из отдаленных уголков страны в Мехико устраивать этнографические выставки и, пока они не были готовы, жили в музее. В результате этой научной, художественной и практической работа был создан музей, который одновременно является научным антропологическим центром всей Мексики.

С 70-х годов музеи Латинской Америки постепенно приобретают современный облик и превращаются в активные культурные учреждения, работающие в интересах широких масс местного населения.

На встрече музейных хранителей Латинской Америки в Сантьяго (Чили) в 1972 г. музей был признан средством образования людей в течение всей их жизни, при помощи которого можно достичь осознания социальных, экономических и политических сторон научного, технического и экономического развития[62]. Обновление музеев происходило в первую очередь в Бразилии, Эквадоре, Колумбии и Аргентине. Недостаток финансирования и кадровых музейных работников часто приводил к ограниченности музейной деятельности в этих странах[63].

Подобная ситуация складывалась и в развивающихся странах Азии и Африки. Здесь в столицах государств возникали и развивались национальные музеи различного качества, нередко с этнографическим уклоном, среди которых можно назвать музеи в Дамаске, Каире, Дохе (Катар), Эль-Кувейте, Хартуме (Судан), Лагосе (Нигерия), Найроби (Кения), Ниамее (Нигер), Нью-Дели, Калькутте, Джакарте и др. городах.

Для этносов Нигерии музей стал важным средством их исторического наследия и помощи осознания их национального и культурного единства. С этой целью в стране создается сеть национальных музеев. В г. Джосе была создана группа традиционных жилищ, чтобы представить музей нигерийской архитектуры. Другие музеи открывают мастерские, в которых изделия традиционных ремесел производятся, выставляются и продаются.

При Национальном музее в Ниамее (Нигер) работают мастерские, в которых профессиональные ремесленники обучают незрячих и других инвалидов ремеслу с тем, чтобы те смогли найти свое место в обществе. Изделия мастерских продаются в лавке при музее и вывозятся за границу[64]. В Угандийском музее в Кампале посетители могут обучаться игре на местных музыкальных инструментах. Археологии и этнографии посвящен музей в Нджамене (Чад), в Сенегале несколько музеев представляют обзор африканской культуры.

Кенийский музей естественной истории в Найроби считается наибольшим музеем этого рода в тропической Африке. В Сенегале существует Морской музей в г. Горе.

Среди стран Азии, в которых музейное дело за последние полвека развивалось довольно успешно, следует назвать Израиль[65].

Основы музейного дела на территории современного Израиля были заложены в начале XX века переселенцами из других стран. В 1906 году при художественной школе Бецалель в Иерусалиме был основан многоотраслевой музей, в 1920-е годы ставший самостоятельным (с 1965 года в составе Израильского музея там же). В 1930-1931 годах был заложен Музей искусства в Тель-Авиве его мэром М. Дизенгофом в собственном доме (переведен в новое здание в 1971 году). В 1938 году на средства Дж. Рокфеллера младшего был открыт Археологический музей имени Рокфеллера в Иерусалиме. В том же 1938 году был создан первый сельский музей – Художественный музей, открытый художником Х. Аттаром в Эйн-Хароде, а в 1941 году неподалеку от него музей истории и археологии района Бет-Штурман (ныне в черте города Афулы). Большинство музеев создано после провозглашения государства Израиль в 1980 году, и к концу 1980-х годов их число (включая сельские) составляло около 150.

Самые значительные музеи сосредоточены в крупнейших городах страны Иерусалиме, Тель-Авиве-Яффо, Хайфе и наиболее широки по географическому охвату и тематике. Таков, например, Музей Государства Израиль в Тель-Авиве-Яффо, состоящий из более чем десяти павильонов в различных частях города, где богато представлены археология, нумизматика, история, пластические виды искусства (в том числе павильон стекла), этнография, фольклор, история театра, а также наука и техника страны.

Особенностью большинства израильских музеев является обилие археологических материалов территории Израиля и соседних стран. В Археологическом музее имени Рокфеллера представлены экспонаты от каменного века до 1700 года из раскопок, в основном проведенных до 1948 года, обширна коллекция керамики и стекла.

Самая богатая коллекция археологических находок в стране – результат раскопок, проводившихся с 1948 года, находится в Израильском му-

зее в Иерусалиме. Поскольку музей расположен на пологом склоне холма, посетителей пожилого возраста и родителей с детьми вверх ко входу в музей отвозит специальный автокар. В отделе археологии представлены в хронологическом порядке предметы материальной культуры жителей Израиля доизраильских эпох (начиная с палеолита) и позднейших периодов, а также жителей Египта, Месопотамии, Малой Азии, Персии, Кипра и Греции.

В этом же музее находится отдел искусств Бецалеля. В его залах для временных экспозиций, залах скульптуры и живописи демонстрируются произведения искусства со всех концов света. Здесь также представлены произведения искусств Азии, Африки и Америки. В отделе иудаики и еврейской этнографии представлены ритуальные предметы, связанные с иудейской религией, восстановлены синагоги итальянских и индийских иудеев. В экспозиции размещены материалы всех иудейских общин мира. В отделе еврейской этнографии предоставляется возможность увидеть соответствующие костюмы и предметы обихода иудеев различных стран мира.

Верхний этаж павильона посвящен временным выставкам современного израильского искусства, а постоянная экспозиция нижнего этажа отражает путь искусства страны с начала XX века. В саду искусств Билли Роуза в естественных условиях размещено значительное собрание современной скульптуры других стран. Главные направления развития современного изобразительного искусства и дизайна представлены в экспонатах павильона искусства импрессионизма и постимпрессионизма, отдела искусства XX века и павильона дизайна им. Флавского.

Отдельно от основного здания музея расположен Храм книги, в котором демонстрируются знаменитые рукописи Мертвого моря – древнейшие библейские рукописи, обнаруженные в пещерах на берегу этого водоема, а также археологические находки времени восстания Бар-Кохбы против римлян (132-135 годы н. э.).

В Юношеском отделе детей учат понимать картины, изучать идеи художника и материалы, с которыми он работает. Обучение восприятию искусства включает в себя творческую деятельность детей на экскурсиях в выставочных залах и мастерских отдела.

Напротив большого здания Израильского музея расположен гораздо меньший, но не менее интересный Музей стран, упомянутых в библии, с оригинальными экспонатами и компьютеризованной мультимедийной системой, позволяющей на дисплее при приближении пальца руки получить полные сведения об экспонатах различных типов, исторических периодов и территорий.

Ряд мест археологических раскопок в Иерусалиме музеефицирован (например, древняя улица Кардо в Старом городе), в нескольких местах представлены макеты древнего Иерусалима. Музейными достопримеча-

тельностями являются развалины построенных в конце I века до н. э. царем Иродом города Кесарии на берегу Средиземного моря и крепости Масада, возвышающейся на 72 м над Мертвым морем. Городской музей Акко включает подземелья замка крестоносцев, тюрьму времен нахождения Палестины под мандатным управлением Великобритании (1918 – 1948 гг.).

Существуют и военные музеи – Музей военно-морского флота в Хайфе, музеи, посвященные воинским организациям, из которых выросла Армия обороны Израиля (в Тель-Авиве и Нетании). Открыт ряд музеев, посвященных видным общественным и политическим лидерам и деятелям культуры (музей Т. Герцля в Иерусалиме, В. Жаботинского в Тель-Авиве, Х. Н. Бялика там же, Ш. Аша в Бат-Яме и др.).

В Иерусалиме действует Христианский (папский) музей библии. Возле мечети Ал-Акса на Храмовой горе Иерусалима открыт Музей ислама, принадлежащий мусульманской общине города. Мемориал Л. А. Майера там же включает Музей искусства ислама (основан в 1970 г., открыт в 1974 году). В нем представлены произведения прикладного искусства мусульман различных стран – от Марокко и Турции до Узбекистана и Таджикистана.

В Израиле существуют и музеи, посвященные истории и культуре евреев других стран. Большое гуманистическое воспитательное значение имеет музей-мемориал Иерусалимского Центра памяти Яд ва-Шем, посвященного жертвам нацистского холокоста еврейского народа, и несколько музеев борцов гетто и партизан (в Бет-Жаботински в Тель-Авиве), в киббуцах (коллективных хозяйствах типа коммуны) Лохамей-ха-Геттаон и Яд-Мордехай. В Яд ва-Шеме на посетителей производят неизгладимое впечатление темный зал памяти погибших от рук нацистов детей, освещаемый множеством свечей, сад около здания музея, каждое из деревьев которого посвящено людям, спасавшим с риском для своей жизни евреев, обреченных на уничтожение, товарный вагон германских железных дорог на рельсах, обрывающихся у крутого склона горы с этикеткой «Последний вагон».

В Тель-Авиве примечателен Музей еврейской диаспоры (евреев, проживающих вне Израиля), а в Хайфе Музей японского искусства, единственный специализированный музей такого рода за пределами Японии, и Музей зерна Дагона, посвященный природе, выращиванию и обработке зерновых сельскохозяйственных культур.

Характерно, что местные музеи открываются не только в городах, но и в киббуцах (например, Музей восточного искусства им. В. Исраэля, киббуц Ха-Зореа). Во многих пунктах имеются музеи, посвященные отдельным художникам, например, А. Тихо и Д. Паломбо в Иерусалиме, И. Рыбака в Бат-Яме, В. Рубина в Тель-Авиве и др.

Представляют интерес и музеи естествознания, как например, Музей природы в Иерусалиме (с 1962 года), где имеются экспонаты из многих стран земного шара. Подобные музеи действуют также в Хайфе (Бет-Усышкин, при заповеднике Хула). Музей «Человек и животный мир» в Рамат-Гане расположен в Национальном парке при обширном сафари (зоопарк-заповедник, куда входит и бывший зоопарк Тель-Авива). В Библейском зоопарке в Иерусалиме собраны виды животных, упоминаемые в библии. В Эйлате на берегу Красного моря имеется Морской музей, отображающий подводную жизнь субтропиков. Музей сочетается здесь с океанариумом и с подводной обсерваторией. В Хайфе расположен другой Морской музей, посвященный мореходству. В этом же городе, в старом здании Техниона (Технического университета) действует Национальный музей науки, планирования и технологии (с 1983 года).

Музейное дело в Израиле продолжает развиваться. Почти каждый год открываются новые, хотя бы небольшие музеи.

В Индии созданы научно-технические и промышленные музеи в Бангалоре, Калькутте и Пайслане. В 1963 году в Ахмадабаде был открыт мемориальный музей М. К. Ганди поблизости от ашрама (общины Сабарнаша, в которой жил вождь индийского освободительного движения с 1917 – 1930 гг).

В Пакистане устроен музей Мохенджо-Даро, в котором сохраняются археологические остатки древнейшей цивилизации долины Инда.

Как показало упомянутое выше исследование М. де ла Торре и Л. Монреаля (1982), существует необходимость новаторских подходов к финансированию музеев как в развивающихся, так и в развитых странах. Однако, по мнению авторов исследования, потенциальные денежные средства должны быть использованы не только исходя из учета соотношения между количеством музеев и численностью населения, но из учета распределения населения, размеров культурного наследия и количества грамотных взрослых. Последний фактор следовало учитывать, имея в виду вклад, который музеи могут внести в развитие данной конкретной зоны.

Во многих странах мира в музеях происходил «демократизационный» процесс на национальном уровне, а в последнюю четверть XX столетия этот процесс отмечается на мировом уровне. Подобное явление является следствием продолжения современного проведения ЮНЕСКО политики вкладывания материальных средств в культурное развитие неиндустриализированных государств и поиска обеспечения того, чтобы эти страны имели возможность представительного отбора своего наследия посредством возвращения там, где это необходимо, им культурной собственности. По словам 18-го параграфа Декларации в Мехико, принятой на Всемирной конференции ЮНЕСКО в 1982 г., «культура создается

всем обществом и должна возвращаться ему; ни создание произведений культуры, ни удовольствие от его пользы не должны быть привилегией элиты. Культурная демократия основана на как только можно широчайшем участии личности и общества в создании культурных ценностей, в принятии решений, относящихся к культурной жизни, и в распространении и обладании культурой».

В то время как различные нации будут истолковывать эту доктрину своим индивидуальным образом, одно совершенно очевидно: культурная деятельность, и в том числе музейное дело, сегодня являются важным фактором в национальной и мировой политике.

Проблемы охраны памятников и художественного рынка

В течение 1970 – 1980-х годов государства, богатые памятниками старины, но страдающие экономическими затруднениями, стали проявлять большее беспокойство об угрозе исчезновения их культурного наследия. Это вызвало введение строгого законодательства, обычно плохо исполняемого, для предотвращения вывоза предметов археологических раскопок за границу. В Европе это проявилось больше всего в Греции и Италии. Многие страны Африки и Южной Америки столкнулись с этой же проблемой, особенно в связи с появлением моды коллекционировать образцы «примитивного» этнографического искусства. Возможность обязательной регистрации произведений искусства и дальнейших однотипных ограничений в Европейском сообществе обсуждалась на конференции в Страсбурге в 1988 году, однако не было сделано никаких решительных выводов, но в июне 1992 года Британия выступила против составления любого списка произведений искусства.

Уменьшилось появление художественных товаров на рынке. Такие крупные новые учреждения, приобретающие эти предметы, как Музей Пола Гетти в Малибу и Компания Ясуда по страхованию от пожаров и кораблекрушений (Япония), которая приобрела картину Ван Гога «Подсолнухи» (1888 г.) за 39 млн. фунтов стерлингов в 1987 году, всегда передают на рынок произведения искусства по инфляционной цене. Музей П. Гетти проявил примечательную сдержанность в своей покупательской политике и в 1922 году даже продал некоторые из своих небольших по размеру картин. Однако все большее количество произведений искусств стало собственностью государств, музеев или трестов и исчезло с художественного рынка. Поэтому дилеры и аукционеры опасаются уменьшения количества предметов для продажи, хотя эти опасения частично возмещаются распространением того, что составляет «собираемые» произведения искусства. Другим фактором является «необложение» налогами,

навязываемое музеям по экономической необходимости. Возможность больших музейных распродаж в сочетании с открытием художественных рынков в Восточной Европе могут повлиять на художественный рынок мира в начале XXI века.

Профессиональная подготовка музейных работников

Развитие музейного дела в XX веке потребовало систематической учебной подготовки персонала для музеев в высшей школе. Эта подготовка развивалась преимущественно на основе спонтанных индивидуальных мотивов и инициатив в различных странах. Не лишне вспомнить, что первая кафедра музееведения была создана в Петрограде в 1918 году и существовала по 1922 год в Институте внешкольного воспитания (ныне Университет культуры и искусств). Она была возобновлена в 1937 – 1941 гг. и восстановлена в третий раз в 1988 году[66].

На конференции ИКОМ 1971 г. музееведение официально признано образовательной дисциплиной, и было решено активно содействовать созданию в высших учебных заведениях соответствующих доцентур и кафедр в тех странах, где их до того не было.

С конца 70-х гг. в ряде высших учебных заведений США появились кафедры музееведения. Автор пособия знакомился в 1991 г. с работой ряда таких кафедр в Вашингтоне (Университет Джорджа Вашингтона), в Нью-Йорке (Банк-стрит колледж образования, Нью-Йоркский университет, Колумбийский университет), Кембридже (Гарвардский университет), Нью-Орке (Делавэрский университет), Гэйнсвилле (Флоридский университет).

В 1932 г. Музейная ассоциация Великобритании (существовавшая с 1889 г.)[67] приняла решение выдавать свои дипломы выпускникам курсов музейных хранителей при университете института Курто в Лондоне[68].

С 1966 года в Великобритании в университете Лестера работает отделение музейных исследований, которое первые десять лет обучало и музейной профессии лиц с высшим образованием. Отделение возглавляет Джоффри Льюис (с 1983 г. президент ИКОМ). Подобный курс со специализацией «Искусствоведение» был введен в 1971 г. в университете Манчестера[69].

В 1954 г. в ГДР в Кётеке (неподалеку от Галле) было основано учебное заведение для музейных ассистентов (с 1956 г. учебное заведение для музеев местного края в Вайсенфельсе, с 1971 года Институт музейного дела) под руководством Хайнца А. Кнорра, руководителя профессионального бюро центрального методического руководства музеями местного края в Галле (1954), в 1964 – 1966 годах учебное заведение находилось в замке Майсен-Зибенайхен, а с 1966 года в Лейпциге[70].

Кафедры музееведения были созданы в Чехословакии (в 1958 году в университете Праги и в 1964 г. в университете Брно), Югославии (в 1965 году в университете Загреба, Хорватия), в Китае (в 1980 году в Нанкайском университете)[71].

Кафедры музееведения были созданы в Японии, Индии, Индонезии, Австралии, Бразилии, Аргентине и некоторых других странах. В Амстердаме (Нидерланды) с 1976 года существует Академия Рейнвардта как музееведческое учебное заведение[72]. В Западном Берлине в 1979 г. основан Институт музееведения.

Программы музееведческой подготовки в учебных заведениях мира крайне неоднородны и не всегда сопоставимы.

Музейное дело во второй половине XX века

Некоторые общие тенденции развития музейного дела во второй половине XX века

В музейном деле различных стран сочетаются централизованный и децентрализованный подходы к работе музеев.

С увеличением финансовой поддержки музеев со стороны национальных правительств усиливается роль центральных властей в управлении музеями. В соответствии с эдиктом 1945 года центральные музеи Франции могли оказывать помощь всем музеям страны в их инвентаризации, в планировании и проектировании работы и т.д. В Великобритании Зональные музейные службы (советы), основанные с 1968 – 1976 гг. получили половину средств на содержание музеев от центрального правительства. Их специалисты по консервации, экспозиции и другим музееведческим вопросам обслуживают учреждения своего региона. В Дании парламентские акты 1956 и 1964 гг. дают субсидии культурным и художественным музеям и уполномочивают центральное правительство наблюдать за музеями при посредстве официальных экспертов.

Централизация оправдала себя в Художественном музее Кёльна, где временная выставка «Римляне на Рейне» была устроена на материалах, полученных во временное хранение из 49 музеев. Ее организовал междисциплинарный коллектив из 38 специалистов различного профиля и 9-ти специалистов по компьютеризации.

Децентрализация также получила признание в музейном деле в форме небольших музеев, которые специализируются на местном материале (естественнонаучного характера или созданных человеческими руками вещей). В Норвегии предпочтение отдается «деревенским центрам» (там избегают термина «музей» по отношению к таким учреждениям), которые представляют собой небольшие музеи народного творчества. Эта тенденция сочетается с централизацией. В 1953 году норвежский парламент учредил пост государственного директора музеев. Подобно этому в Дании поддержка местных исторических музеев усилилась введением музейного акта, по которому отдельные учреждения получают дотацию под надзором государственной комиссии. В Нидерландах существует сеть региональных и специализированных этнографических музеев, которые позволяют лучше понять суть человеческого поведения.

Централизация в наибольшей степени определилась как ведущая тенденция в музейной политике государств с коммунистическими режимами в силу их унифицирующей идеологии и стремлением как можно полнее контролировать все стороны жизни населения. Распространение

этой идеологии поддерживалось и децентрализованным порядком: в форме местных выставок, которые достигали небольших населенных пунктов во всех частях огромных территорий. Во Вроцлаве (Польша) был основан музееведческий объединенный центр, который оказывал помощь школам, заводским клубам, домам культуры в организации выставок. Центр обеспечивал перевозку выставок и их обслуживание. Силезский музей популяризировал музейную деятельность, предпринимал новые подходы в распространении сведений о музее, в том числе устанавливал витрины с рассказом о музее на железнодорожных станциях и в почтовых отделениях, использовал с целью популяризации музея печать и радио, устраивал конкурсы на лучшее знание музея с призами для победителей, распространял среди населения вопросники о музейной работе, подготовленные совместно с кафедрами психологии и социологии местного университета. Это служило улучшению построения экспозиции и в то же время давало музейным работникам лучшее понимание реакции публики и эффективности их экспозиции и выставок, доступности зрителям.

Оригинальным централизованным мероприятием было создание «Республики скульптуры» в Польше в местности Ороньско неподалеку от Кельце, где природа располагает запасами гранита, мрамора и песчаника. Дома в прекрасном парке, предоставленные талантливым скульпторам на летние месяцы, позволили им, находясь в близком им по духу обществе и тишине сельского уединения, создать Галерею современной скульптуры. Их субсидировали местные заводы и профсоюзы.

Децентрализация может быть также следствием растущего осознания функций специальных музеев. Отдельные музеи в странах Восточной Европы создавались специально с целью исследовательской работы над определенными вопросами. Так Моравский музей в Брно (Чехия) организовал в 1962 г. отдел генетики, названный по имени основоположника этой науки монаха Грегора Менделя. Отдел действует как исследовательское учреждение в области выращивания и прививки растений, здравоохранения, а также консультационный центр. Особый павильон отдела музея посвящен антропологии, геологии и палеонтологии. В Польше опыт педагогического музея в Гожуве оказался успешным настолько, что был использован и в других местностях. В небольших региональных музеях основное внимание уделялось региональной истории и природоведению. Кроме этого, в таких музеях иллюстрировались принципы науки вообще, начиная от строения материи и происхождения жизни на Земле, и они связывали естественные науки с человеческой историей. Персонал таких музеев обучался в первую очередь выполнению педагогических функций.

Распространение получили так называемые народные музеи. Их главной особенностью была добровольная деятельность их организато-

ров и сотрудников, часто их поддерживали пенсионеры и ветераны труда. Иногда группа людей, работавших в селении или на заводе, проявляла инициативу в создании музейного собрания, представлявшего интерес для местного населения, и такие любители подготавливали экспозицию предметов музейного значение, сведения о которых они хотели распространить в среде земляков. Создатели подобных музеев наследовали традицию ранних собирателей «куриозов» и «раритетов», которые преследовали цель своего духовного обогащения и делились накопленными ими интеллектуальными ценностями с окружающими.

Художественные музеи всегда испытывали затруднения с пониманием их экспонатов широкой публикой. В 1967 г. Оноре Домье нарисовал карикатуру, на которой семья простолюдинов рассматривает египетский фриз с богами, у которых человеческие торсы, но головы птиц и животных. Один из посетителей замечает: «Эти египтяне не были красивыми». Недавнее французское исследование обнаружило, что художественные музеи одобряют только более образованные слои населения, а две трети обычных посетителей скучают в них и не могут вспомнить ни одного названия произведения или имени художника, которые произвели бы на них впечатление.

Серьезную проблему часто представляет место современного искусства в музейных собраниях. В Нью-Йорке Музей современного искусства и Музей Уитни организуют сбор произведений современных художников, а степенный Метрополитен музей делал это неохотно, пока в 1967 году не организовал у себя отдел нового искусства. Кливлендский музей искусства приобретал современные живопись, графику и скульптуру с самого начала существования. Несмотря на критику публикой «искусства человекообразных обезьян», «дегенеративного искусства» и «бессмысленной пустоты», музей всегда выставлял произведения абстрактного и другого нового искусства.

Разнообразные цели музея также вызывают затруднения. Когда художественный музей вынужден выбирать между функциями сбора, консервации, исследования, выставки и интерпретации, а сегодня еще и между театрализованными представлениями и средствами массовой информации, менее захватывающей деятельностью, особенно консервацией и исследованием, иногда в нем пренебрегают.

Несмотря на свои проблемы и на быстрый темп перемен, художественные музеи прошли долгий путь с той поры, как Лувр открыл свои двери для публики. Большие всеобъемлющие коллекции смотрят во многих музеях мира. Современная наука предложила искусные методы консервации, а ученые, дизайнеры и педагоги используют предметы искусства для того, чтобы сделать видимую красоту понятной и доступной широкой аудитории. И действительно, отклик публики на выставки и образовательные лек-

тории столь велик, что он приводит огромные толпы, буквально затопляющие залы музеев. Очевидно, что художественные музеи занимают уважаемое место в современном обществе, а человечество по-прежнему отвечает на эстетический и культурный зов произведений искусства.

Когда возникали ранние естественнонаучные музеи, они были центром научных исследований. Их экспедиции расширяли человеческие знания природного мира и привозили богатые коллекции его образцов. Их сотрудники описывали и классифицировали эти обильные материалы, а эволюционная теория Дарвина предоставляла им рациональную систему для объяснения всего. Ученые, занимавшие ведущее положение в штате музеев, легко переходили в научные институты и университеты.

Сегодня, однако, изучение природы и жизнь двинулись по разным направлениям. Палеонтологи с их интересом к ископаемым и геологическим эрам продолжают нуждаться в музейных коллекциях, как и биологи, специализирующиеся в области таксономии или систематики и сравнительной анатомии. Многие же биологи, однако, работают главным образом с живыми организмами, когда изучают физиологию и поведение животных, экологию животных и растений, генетику, микробиологию и другие аспекты жизни. Эти ученые больше нуждаются в полевых наблюдениях или в лабораториях, чем в музейных коллекциях, и проявляют тенденцию работать в научных учреждениях и университетах.

Большой музей с усложненной комплексной экспозицией и другими формами интерпретации часто нуждается в ученых специалистах, в определенной степени эта ситуация напоминает аспирантуру, при которой творческая эрудиция получает пользу и от плодотворного исследования и от вдохновляющего преподавания. Систематики играют и другую роль в таких музеях, они изучают коллекции, насчитывающие миллионы образцов. Иногда высказываются предложения передать научные коллекции и их исследователей в университеты и оставить в музее только экспозицию и другие интерпретационные функции, производя случайные исследования силами внемузейных специалистов для устройства новых выставок. Идея такого разделения иногда поддерживается теми, кому неприятны классы оживленных школьников, которые пробегают по музеям. Производимый ими шум склоняет таких музейных работников к устранению научной работы и даже к отказу от индивидуальных посещений музея взрослыми.

Природоведческий музей, однако, занимает неповторимое место в культурном мире. Натуралисты часто стремятся к обобщению в изучении растений и животных ими как целого или существ, живущих в сложной среде естественного мира. Эти ученые могут помочь решить сегодняшние проблемы контроля за популяциями живых существ и качеством окружающей среды – экологическими проблемами высочайшей социальной и экономической важности для всего человечества. Таким образом,

большой музей природоведения вносит повышающийся по значению вклад в жизнь общества, а его исследовательская работа столь же жизненно важна и ценна, как и его образовательная экспозиция. Разумное управление музеем позволяет выполнять обе функции и одной из них дополнять другую.

В новейшее время Национальная консерватория искусств и ремесел в Париже была преобразована в Национальный музей техники и представляет в экспозиции первые летательные аппараты, включая первый вертолет, старые автомобили, начала фотографии, кинематографа, радио и телевидения, радар и лазер и много других современных технологий. Эта популярная выставка включает в себя более древние редкости, как, например, орнаментированный токарный станок Петра I, подаренный французской академии наук, материалы об эволюции ткацкого станка Жаккара, аппаратуру химической лаборатории Лавуазье и первое фотографическое оборудование Дагрреа.

Другое технологическое музейное учреждение в Париже, Дворец де ля Декувер в Большом Дворце, является больше научным центром, чем музеем. Построенный во время Международной выставки 1937 года и переданный Парижскому университету, Дворец содержит относительно немного оригинальных предметов, но использует остроумные, нередко автоматизированные, модели в натуральную величину и фотографии. В музее есть демонстраторы, которые обучают желающих принципам науки и научным исследованиям в области математики, астрономии, физики, химии, биологии, медицины. Экспозиция музея рассчитана, в первую очередь, на студентов и имеет планетарий, компьютер, электростатическую машину напряжением в 300 тысяч вольт. Французское министерство образования поместило Национальный музей техники и Дворец де ля Декувер в одно здание в предместье Парижа как часть нового научного факультета университета.

Британский Научный музей в Саут Кенсингтоне (Лондон) постепенно развился в один из наибольших в мире музеев науки и техники. В нем содержатся важные исторические материалы, равно как и образцы новой, постоянно меняющейся техники. Музей проводит лекции, демонстрации, показывает кинофильмы, устраивает образные выставки на темы современных научных проблем (технология изготовления стекла, снижение шума, курения, рентгеновское излучение, телевидение, атомная энергия). В музее есть интересная Детская галерея. Дети составляют от 25 до 30 процентов посетителей. Передвижные выставки музея посылаются в другие музеи и образовательные учреждения. Посещаемость музея (до 3 400 тысяч посетителей ежегодно) самая высокая в Великобритании.

Если во Франции и Великобритании были основаны первые технические музеи, то гораздо позже, в XX веке в Германии был создан более

впечатляющий технический музей, оказавший большее, чем они, влияние на дальнейшее развитие музеев этого типа.

Его основателем был Оскар фон Миллер, выдающийся баварский инженер-электротехник. Еще в молодости он посетил Консерваторию в Париже и Музей патентной службы в Саут Кенсингтоне. Вернувшись домой, он решил устроить со временем такой же музей в Мюнхене, а его решение усилилось после посещения в 1881 году Международной электрической экспозиции в Париже.

В 1903 году он представил план создания Немецкого музея выдающихся достижений науки и техники, который смог бы проиллюстрировать развитие науки и техники и влияние изобретений и технического прогресса на общество. Его идею поддержали ведущие промышленники и ученые, инженерные и научные организации, власти страны, Баварии и Мюнхена. Для музея было отведено место на острове на протекающей через город реке Изар. Фабрики доставляли бесплатные строительные материалы для музея, рабочие профсоюзы предлагали работать на его стройке без оплаты, железная дорога предоставляла транспорт бесплатно. Первая мировая война помешала открытию музея, оно состоялось лишь в день семидесятилетия его основателя в мае 1925 года.

Немецкий музей выдающихся достижений естествознания и техники ввел немало нововведений в стремлении сделать понятной широкой публике науку и технику. В начале музея расположен зал научной славы с портретами немецких деятелей науки и техники Кеплера, Лейбница, Сименса, Круппа и мировых ученых и изобретателей от Аркрайта и Р. Стефенсона до Т. Эдисона. Было представлено оригинальное или репродуцированное оборудование, например, копии паровозов «Пыхтящий Билли» и «Ракета» из лондонского Научного музея, первый электровоз Сименса (1899), первые автомобили Бенца (1885) и Даймлера (1886), электроосветительный аппарат Эдисона (1879). Многие остроумные модели механизмов и машин посетитель может привести в движение нажатием кнопки или движением рычага. В залах демонстрируются принципы физики и химии, а электроволновой генератор напряжением в 1300 вольт выделяет светящиеся вспышки длиной в два метра. В музее представлены первый планетарий Цейса, угольная, железорудная и соляная шахты со стволами, штреками и галереями в натуральную величину. В музее бывают временные выставки, такие, например, как алхимическая лаборатория, кабинет Галилея. В диорамах можно видеть стеклодувную мастерскую и электрический агрегат высокого напряжения.

Немецкий музей сохранил традиционный хронологический принцип показа предметов исторического значения, но впервые применил остроумные и волнующие выставки и демонстрации научных законов природы и их применение с помощью современной техники. Он поощряет техни-

ческую исследовательскую мысль с помощью научной библиотеки в 300 тысяч томов, но его главной целью является неформальное образование масс. Хорошо оборудованная аудитория вмещает две тысячи слушателей, посещающих публичные лекции. Ежегодно музей посещает миллион человек, три четверти которых составляют школьники.

Немецкий музей оказал большое влияние на другие музеи. Его выставочная деятельность подчеркивает роль техники в сегодняшней жизни, но одновременно показывает и историческое развитие науки и техники. Консерватория искусств и ремесел, первоначально построенная по традиционному историческому принципу, реорганизовала свою экспозицию, став Национальным музеем техники, а Дворец де ля Декувер полностью избегает исторической экспозиции. Научный музей в Лондоне использует оба подхода, но его временные и передвижные выставки представляют новую технику.

Технический музей в Вене использовал материалы, собранные во время Международной выставки 1873 г. и выставки к юбилею императора Франца Иосифа в 1908 г. На создателей венского музея оказали влияние идеи Немецкого музея. Когда Технический музей был открыт в 1918 г., в нем использовались многие технические приемы фон Миллера, оживлявшие экспозицию. Хотя Технический музей обладает блестящей коллекцией, у него нет той финансовой поддержки, которой заслуживает. Финансируемый частными лицами Технический музей в Стокгольме (1936) следует практике Немецкого музея, равно как и подобные музеи Австралии, Японии, Сингапура и Северной Америки.

Краткая история некоторых ведущих технических музеев делает ясными основные их затруднения. Сегодня повсеместная тенденция в этих музеях – начинать показ с современных машин и технологических процессов и показывать, как они действуют, а также научные принципы, на которых они основаны. При этом обращается мало внимания на историческое их развитие и совсем ничего не говорится об обществе, которое создало эти машины. Только в немногих старейших, крупнейших и хорошо поддерживаемых в материальном отношении музеях собираются исторические промышленные предметы. Большинство научных центров уделяет больше внимания макетам, моделям, диаграммам и информационным устройствам. Этот «презентистский» подход часто приводит музей к прекращению попыток исследовательской работы. Если промышленность вынуждена проектировать и строить выставку, музейные работники могут полностью обходиться без исследовательской работы с предметами, так что непредвзятое изучение их исчезает, а особое значение придается идее, по которой прогресс автоматически следует за развитием техники, и рекламе промышленности.

Индустриализация и машины, конечно же, способствуют прогрессу. Значительная часть человечества не вынуждена больше работать с утра до ночи, чтобы заработать себе необходимое для жизни. Однако индустриализация создает проблемы – вред для окружающей среды и экологии, пренебрежение социальными, культурными и гуманистическими ценностями, истощение природных ресурсов и даже угрозу вымирания человеческого рода. Поэтому прогресс необходимо рассматривать критически – с точки зрения стремления понять целостный смысл истории, с социальной и гуманитарной точки зрения.

Большинство музеев науки и техники популяризируют машины и механизмы. Представленные в чистом виде, элегантно окрашенные и отполированные, они могут заставить посетителя забыть о шуме, грязи, опасности машин. Шахты – любимый объект представления в технических музеях, но только при этом нечасто случается, чтобы в них был даже намек на грязь, сырость, рудничный газ, запахи, низкий потолок или лишение трудоспособности или катастрофы, которые иногда происходят.

Механизмами тоже нужно управлять, чтобы они стали понятными. Их следует показывать не в покое, а в полном действии, даже с грохотом. Этого вида управления трудно добиться и только в немногих музеях можно управлять ими с воображением, остроумием и ловкостью, которая для этого требуется. Проблема заключается и в том, как добиться одинаковой безопасности и для публики, и для оператора, управляющего машиной. Это только некоторые из проблем, лежащих в основании технического музея – проблем, которые не решаются обычным нажатием кнопки или движением рычага. Цифры посещаемости показывают, что технические музеи обгоняют все другие. Публика обладает любопытством и реальным желанием познать науку и технику. На этой основе можно строить мощные образовательные учреждения.

В двадцатом веке значительный технический прогресс и массовое внедрение в производство и быт результатов его достижений в заметной мере нанесли ущерб престижу и привлекательности для зрителей музеев исторического профиля. Тем не менее, за последние два десятилетия общественность ощутила отрицательные последствия пренебрежения гуманитарным образованием и воспитанием людей. Это привело к определенной переориентации даже весьма популярных музеев науки и техники на историческую проблематику.

Это, в частности, сказалось и в перепрофилировании Музея истории американской техники в Вашингтоне в Национальный музей американской истории. В 1970-е годы в США насчитывалось около пяти тысяч исторических обществ, при которых состояло 78 музеев. Многие из них получают поддержку администрации штатов, в которых они находятся, и стремятся быть полезными не только научным кругам, но и широкой ау-

дитории. Центральные музеи обществ включают в сферу своего внимания и деятельность мемориальных зданий, проектов охраны и консервации исторически значимых местностей, музеи под открытым небом. Как часть своей основной функции, исторические общества иногда создают образовательные, культурные программы или программы для отдельных этносов, подобные тем, которые проводят художественные и научные музеи. Исторические общества штатов часто помогают своей поддержкой местным историческим обществам в графствах и муниципалитетах.

Организуют всю эту деятельность не только исторические общества. Иногда правительственные департамент или комиссия управляет ею. В других случаях исторические музеи создаются по частной инициативе без участия исторического общества. Среди нескольких американских исторических музеев высокого уровня этой категории следует назвать упоминавшиеся выше Музей американской истории в Вашингтоне (часть Смитсоновского института), Музей города Нью-Йорка, а также Пенсильванскую историческую и музейную комиссию, Детройтский исторический музей, Северо-Каролинский Отдел архивов и истории и Музей Нью-Мексико.

Коллекции предметов по антропологии, археологии и этнографии занимают видное место в фондах и экспозициях многих энциклопедических музеев, таких, как Британский музей, Лувр, государственные музеи Берлина, Метрополитен музей, Музей изящных искусств в Бостоне. Многие естественнонаучные музеи за рубежом имеют подобные отделы.

Другие музеи посвящены непосредственно антропологической, археологической и этнографической тематике. Видное место среди них занимает Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого и Музей этнографии народов СССР в Петербурге, Национальный музей этнологии в Лейдене, Музей человека в Париже, Университетский музей Пенсильванского университета в Филадельфии и Национальный музей антропологии в Мехико.

Лейденский музей этнографии, основанный еще в 1837 году, в течение столетия находился в приспособленных помещениях и только в 1939 году смог расширить экспозицию за счет приобретения здания бывшей университетской клиники. Его ведущие экспонаты – это предметы культуры Японии, часть которых собрана в этой стране основателем музея Ф. Б. фон Зибольдом, а также из Китая, Индонезии, Океании, Индии, Ближнего Востока, Африки (в том числе бронзовые головы из Бенина), Америки (перуанская керамика и так называемая Лейденская пластинка майя), Тибета и Сибири.

Музей проводит немалую исследовательскую работу, его специальные выставки и культурные программы включают концерты яванской музыки и т.д.

Университетский музей в Филадельфии, основанный еще в 1889 году, благодаря целенаправленным экспедициям (только в 1966 году их было организовано восемнадцать в четырнадцать стран), собрал высококачественные археологические и этнографические коллекции на материалах из Месопотамии, Египта, Средиземноморья, Африки, Китая, Океании, Австралии, Северной, Центральной и Южной Америки. При музее имеется учебный центр типа нашей аспирантуры по антропологии. Он также ведет популярную программу по радио и телевидению. Особенно привлекательна вступительная часть его выставки «Зал человека», в которой представлены основные положения общей антропологии согласно теории эволюции.

Одним из наиболее крупных музеев мира этого типа является Национальный музей антропологии в Мехико, открытый в 1964 году.

В исторических музеях существует ряд проблем. Среди них есть общие, характерные для всех типов исторических музеев, есть и специфические, присущие военно-историческим музеям. Так, американский исследователь Э. Александер отмечает, что «у военных галерей есть ряд слабостей. Они редко точны в деталях и в определенной степени романтизируют ведение войны. Они также занимают чрезмерное место и представляют статический показ. От них исходит аромат пропаганды, они часто утрачивают человеческий интерес, будучи перегруженными и переосвещенными в картинах или монотонными и плоскими в фотографиях».

Э. Александер пишет, что «идея музея национальной славы не получила широкой поддержки в США. Четыре огромных фрески, посвященные героям конфедератов в Гражданской войне 1861 – 1865 гг. и батальные сцены, выполненные французским художником Ш. Обфоэром в Бэттл Эбби в Виргинском историческом обществе в Ричмонде, составляют малое исключение из этого правила, равно как и выполненная Г. Борглемом гигантская скульптурная группа Ли и других генералов конфедеративных южан в Стоун Маунтин (Джорджия)»[73].

Среди проблем исторических музеев основной, вероятно, является та, что музей способен статически зафиксировать определенные моменты истории, а с динамическим ее отображением справиться труднее.

Французский музеевед Жорж-Анри Ривьер и некоторые другие французские музееведы отметили, что многие исторические музеи слишком часто следуют традиционному анекдотическому подходу к истории с показом преимущественно великих людей и великих событий, вместо того, чтобы рассматривать экономические, социальные и культурные факторы.

Ривьер и Жан-Ив Вейяр начали создавать образцовый исторический музей в Бретонском музее в Ренне. Они составили генеральный исторический план и темы по истории данного региона от геологических времен

до наших дней. Они пригласили историков, этнографов, геологов, географов, экономистов и языковедов, экспертов, не связанных с данным учреждением, чтобы они помогли музейному персоналу и дизайнерам. Рабочие группы критиковали темы и соглашались с содержанием каждой из них. Эксперты полагали, что многие музеи придают слишком много значения костюмам и мебели высокого стиля только потому, что они сохранились. Планировщики в Ренне настаивали на том, чтобы исторический музей показывал настоящее, «воспитывал динамическое усвоение знаний, чтобы лучше уметь подвергать сомнению ценности современного мира». Эти теории дают правильное руководство, но получившаяся экспозиция по-прежнему статична и фрагментарна. Совместное помещение римского милевого столба и античной конской подковы недостаточно объясняет, как работал транспорт в галло-римский период истории Франции. Многословные этикетки, рукописи, картины и художественные произведения должны были сопровождать такие предметы, недостаточно разъясняющие тему, хотя они были бы уместнее не в музее, а в книге.

Конфликт между текущей историей и статическими музейными предметами помогает объяснить популярность музеев под открытым небом. Они воздействуют на чувственное восприятие посетителя и таким образом намекают ему на то, как примерно жили в другом веке. Правда, некоторые музеи под открытым небом рассматривают слишком ограниченно определенные территорию и временной период. Это нам передает ощущение развития, хотя посетители мельком видят определенную преемственность, сравнивая материальную культуру другого столетия с тем, что они видят вокруг себя сегодня. Большинство музеев под открытым небом также слишком опрятные и чистые и не обращают внимания на темные стороны человеческого существования – на бедность, болезни, невежество, рабство. Музейные предметы могут плохо разъяснить эти недостатки прошлого, но устное разъяснение, книги или аудиовизуальные средства могут быть дополнительными способами интерпретации.

Как могут исторические строения, меблировка, окружающая обстановка и отдельные предметы передавать понимание динамического, продолжающегося потока эмпирического опыта? Это вопрос, который требует дальнейшего осмысления и практического решения.

Музейное дело в России

После войны положение большинства музеев оставалось катастрофическим. Далеко не все музеи, разрушенные во время войны, были восстановлены. Около 30 краеведческих музеев из числа разрушенных не были воссозданы. К концу войны музейная сеть РСФСР находилась в весьма тяжелом состоянии. В срочном капитальном ремонте нуждались здания

большинства музеев. Многие помещения музеев, занятые другими учреждениями, не были им возвращены.

После окончания войны началось восстановление музеев. Однако к 1948 году только 302 из 418 музеев системы подчинения Комитету по делам культурно-просветительных учреждений могли полностью восстановить деятельность. В их числе находились на полной консервации из-за отсутствия помещений Государственный музей сельского хозяйства в Ленинграде, Дарвиновский музей и Музей народов СССР в Москве. Не развернули полностью экспозиций Государственный исторический музей, Государственный литературный музей, ряд областных музеев (Владимирский, Калининский, Кемеровский и др.).

Около сорока районных музеев занимали помещения площадью менее 100 квадратных метров, не приспособленные для экспозиции, а тридцать районных музеев вообще не имели необходимых условий для нормальной работы. Ряд художественных музеев находился на консервации, некоторые из них размещались совместно с краеведческими музеями. Снизился научный уровень краеведческих музеев. Господствовало требование устраивать экспозиции по книге «История ВКП(б). Краткий курс». Многие музеи утратили свои собрания. Плохо состоял учет и сохранность музейных предметов в результате консервации. Собирательская работа была ослаблена ввиду преобладания агитационной направленности в деятельности музеев[74].

Главными проблемами были: отсутствие помещений, недостаточные ассигнования и нехватка кадров. Они зависели от финансирования. В 1948-1950-х годах 138 районных краеведческих музеев не получали средств на научную работу[75].

Проверка наличия фондов музеев, начавшаяся с осени 1946 года, отразила утрату многих предметов из-за катастрофического состояния хранилищ и отсутствия налаженного учета. В 1950 г. началась паспортизация музеев. Было выявлено, что музейная сеть весь предшествующий период развивалась стихийно, а многие музеи возникли по решению местных властей без достаточных оснований и условий. Слабое финансирование музеев привело многие из них на грань краха. Вместо того, чтобы их укреплять, постановлением Совета министров РСФСР от 11 января 1954 г. были закрыты 33 районных краеведческих и 7 мемориальных музеев. При их закрытии не учитывалась возможность этих музеев в перспективе превратиться в местные культурные центры.

Были ликвидированы крупные центральные музеи, лишившиеся во время войны своих зданий: Музей народов СССР в Москве, единственные в стране Центральный географический музей, Государственный сельскохозяйственный музей в Ленинграде. Собрания московского Музея нового западного искусства были разделены между Эрмитажем и Музеем

изобразительных искусств. Это было следствием развернувшейся кампании против нетрадиционных форм искусства конца XIX – первой половины XX веков.

В результате другой идеологической кампании, направленной против ленинградской интеллигенции, был ликвидирован интересный музей по истории прошедшей войны – Музей обороны Ленинграда, а его сотрудники были репрессированы.

Одновременно с этим было принято постановление Совета министров СССР от 14 октября 1948 года «О мерах по улучшению охраны памятников культуры». Постановление было вызвано обострившимся в связи с утратой во время войны культурных ценностей и повысившимся в связи с этим вниманием к памятникам истории и культуры. Все памятники культуры объявлялись неприкосновенным народным достоянием под охраной государства, а музеи – «основными хранилищами памятников культуры». Это подчеркивало одну из основных функций музеев, которая в законодательных актах 30-х годов не принималась во внимание.

Было составлено «Положение об охране памятников культуры», утвержденное постановлением Совета министров СССР от 14 октября 1948 года, по которому музеи были разделены на три группы: общесоюзного, республиканского и местного значения. Это определяло сферу деятельности музеев и порядок их финансирования. Ликвидация и открытие новых музеев разрешались только с согласия Советов министров союзных республик, что предотвращало элемент стихийности при формировании музеев. Совет министров СССР мог объявить заповедниками памятники культуры комплексного характера, имеющие особое научное, историческое или художественное значение. Постановление не решало всех проблем музейного дела.

Ставшая традиционной политика ложных приоритетов при решении вопроса об отнесении музея к определенной категории приводила к тому, что к музеям республиканского подчинения были причислены музеи, посвященные И. В. Сталину и его соратникам, построенные на вспомогательном материале, а ряд крупных музеев (Горьковский, Саратовский, Иркутский, Новгородский, Свердловский и др.) были причислены к музеям местного подчинения. Это, естественно, отрицательно сказалось на их работе.

Музеи управлялись через Комитет по делам искусств и по делам культурно-просветительных учреждений, а памятники архитектуры, в том числе объекты музейного показа, находились в ведении Комитета по делам архитектуры при Совете министров СССР. Многоведомственность препятствовала созданию единой системы музеев. Ведомственные музеи оставались за пределами внимания музейных органов.

Тем не менее, постановление давало возможность музеям возобновить работу с подлинно музейным материалом и стимулировало разработку форм их работы.

На основе постановления были изданы положения об областных, краевых, республиканских (АССР) и районных краеведческих музеях (М., 1949, 1950), в которых определялись направления не только экспозиционной и массовой культурно-просветительной, но и научно-исследовательской и собирательской работы.

В этих документах на первый план выдвигались научно-исследовательские задачи. Краеведческий музей определялся как государственное научно-исследовательское и культурно-просветительное учреждение (вторая функция музея, согласно этим документам, окончательно закреплялась за ним).

Музеи ориентировались на всестороннее изучение края, сбор местного материала и создание на этой основе подлинно краеведческих экспозиций, насыщенных музейными предметами. Впервые за советский период истории в официальных документах была отражена роль краеведческих музеев как хранилищ памятников материальной и духовной культуры на местах.

В структуру краеведческих музеев впервые были включены отдел фондов, библиотека, научный архив, фотолаборатория и вспомогательные мастерские.

В структуру экспозиции входили отделы природы, дореволюционного прошлого и советского периода. В отделе советского периода предусматривались разделы истории и социалистического хозяйства и культуры. Подобная схема жестко закрепляла структуру музеев на долгие десятилетия, не позволяя их работникам строить ее в зависимости от наличия или отсутствия соответствующих предметов.

Как результат идеологического руководства музеями, в первое послевоенное десятилетие выявилось, что война ухудшила тяжелое положение отечественных музеев, сложившееся в предшествующие десятилетия.

Восстановление всех сторон музейной деятельности тормозилось последовательной политикой превращения музеев в пропагандистские организации, выполняющие определенные идеологические требования. Это отрицательно сказывалось на научно-исследовательской, экспозиционной, фондовой работе музеев. Нищенское финансирование музеев не давало возможности материально обеспечить музеи и укрепить их профессионально подготовленными кадрами.

В отношении музеев продолжала проводиться жесткая политика регламентации всех сторон их деятельности. Она позволяла органам управления манипулировать деятельностью музеев, лишала их сотрудников самостоятельного творческого подхода к работе[76].

В 1950-е годы произошли изменения в управлении музеями. Были созданы Министерства культуры СССР, РСФСР и других союзных республик, в ведение которых перешли музеи Комитета по делам культурно-просветительных учреждений. Этим музеи были окончательно зачислены в состав культурно-просветительных учреждений, хотя фактически они выполняли их функции с конца 20-х годов. В составе Министерств культуры деятельность музеев возглавлялась Управлением музеев. В 1959 г. все художественные музеи и картинные галереи были переданы Главному Управлению по делам искусств.

В управлении культурой и, в том числе, в управлении музеев преобладали административные методы.

Политическая обстановка в стране изменилась в 1950-е годы после смерти И. В. Сталина (1953 г.) и особенно после XX съезда КПСС (1956 г.). На этом съезде прозвучал доклад Н. С. Хрущева, отмежевавшегося от произвола и террора, царившего при прежнем руководителе страны. Однако доклад не был опубликован.

Общая атмосфера общественной и культурной жизни в стране изменилась, в ней отмечался определенный подъем, что дало новый импульс развитию музеев.

Началось перепрофилирование музеев, связанных с именем Сталина, были открыты для посещения музеи Кремля.

Но даже расширение содержательных аспектов комплектования и экспонирования материалов в положении музеев изменили немногое.

По-прежнему, основное внимание партийно-государственных органов было сконцентрировано на выполнении идеологических задач при минимальных финансовых затратах и сохранении директивных методов руководства. Более того, именно в 50-60-е годы потребовалось комплектование и экспонирование материалов о современности.

Отбор собираемых материалов лишь советского периода наносил ущерб представлению всех других этапов истории. Научные критерии отбора материала и методики комплектования музеев отсутствовали. Музеи стали заполняться однообразным, вторичным материалом, не отражавшим подлинные проблемы жизни общества[77].

Объединение в ведении Министерства культуры РСФСР управления музеями и охраны памятников архитектуры и истории позволило провести в жизнь объявленное в постановлении 1948 года право создания историко-архитектурных заповедников в исторически сложившихся городах. В 1958 – 1961 годах были организованы музеи-заповедники Новгородский, Владимиро-Суздальский, Костромской, Ярославо-Ростовский, Горьковский и Тобольский[78]. К 1964 году было образовано уже 13 музеев-заповедников в РСФСР. В их состав вошли музеи и подготовленные к музейному показу историко-архитектурные памятники, в том числе Ус-

пенский и Дмитриевский соборы и другие церкви во Владимире, памятники Кремля и ансамбли Покровского и Спасо-Евфимиева монастырей и др. Музеями-заповедниками были объявлены Троице-Сергиева Лавра, Андронников монастырь, памятники зодчества на острове Кижи на Онежском озере, территория раскопок «Танаис», Бородинское поле, Музей А. В. Суворова в Кончанском, пушкинские места в Михайловском и Болдине, чеховские места в Мелихове. Музеи-заповедники, благодаря сочетанию архитектурных, исторических и мемориальных памятников с музейными экспозициями, заняли ведущее место в государственной сети музеев РСФСР.

Во второй половине 50-х годов заметно расширилась музейная сеть. Вновь созданные музеи можно разделить на следующие группы.

Первая – краеведческие музеи в новых областных центрах РСФСР – Калининграде и Южно-Сахалинске и около двадцати районных и городских краеведческих музеев. Многие из них возникли в районах нового строительства: в Березниках, Тольятти, Воркуте и других городах.

Вторая группа (15 музеев) возникала в связи с юбилейными датами и носила биографический и мемориальный характер. Среди них следует отметить Государственный музей А. С. Пушкина в Москве, Музей-заповедник А. С. Пушкина в Болдине, Музей-усадьбу и квартиру Н. А. Некрасова, музеи художников Васнецова, Ярошенко, Грекова, мемориальные музеи ученых: Зелинского, Жуковского, Павлова и др. (в системе Академии наук СССР).

Третья группа – 15 музеев изобразительного искусства. Они создавались преимущественно путем отделения художественных собраний от краеведческих музеев. Так были созданы музеи в Красноярске, Барнауле, Вологде, Костроме, Саранске, Махачкале и др. городах. По инициативе общественности был создан Художественный музей им. Б. М. Кустодиева в с. Островском Костромской области в 1957 году, поскольку в архивах районной библиотеки были обнаружены 16 оригинальных работ этого художника. Были открыты и Мстерский художественный музей во Владимирской области, музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева в Андронниковом монастыре в Москве[79].

С конца 50-х гг. начали создаваться музеи на общественных началах. Партийные и советские органы стали насаждать их сверху, лишая это начинание инициативы общественности.

Неоднозначно проявилась политика этих лет в отношении художественных музеев. Появилось их в это время достаточно много, часто устраивались выставки. Но Н. С. Хрущев вмешался в дела творческой интеллигенции и подавил тенденцию пополнять музеи художественными произведениями нетрадиционных направлений.

В 1957 году было оформлено вступление советских музеев в ИКОМ. Но участвовать в работе ИКОМ могли лишь представители немногочисленных крупных музеев нашей страны[80].

Устойчивой оставалась текучесть музейных кадров (30 % кадров ежегодно обновлялось). В 1962 году и без того ничтожные расходы на музеи были сокращены. Постановлением Совета министров РСФСР от 28 декабря 1962 года «О более экономном расходовании государственных средств на социально-культурные мероприятия» было закрыто 45 музеев, в первую очередь, районных краеведческих музеев. Это было серьезным ударом по развитию музеев на местах. Резкое сокращение сети технико-экономических музеев объясняется разрозненной по отношению к музейному строительству деятельностью различных ведомств, ведавших такими музеями.

С середины 50-х по середину 60-х годов расширились содержательные стороны комплектования и экспонирования материалов, связанных с общей тенденцией к либерализации в стране. При этом поддерживались новые тенденции в развитии музейной сети – создавались музеи-заповедники и музеи на общественных началах.

Окончательно закрепился поворот к отражению и пропаганде истории современного общества, в ущерб другим историческим периодам. Финансирование музеев оставалось недостаточным, а их материально-техническая база слабой.

«Оттепель» конца 1950-х – начала 1960-х годов и начатые, но незавершенные реформы сменились снижением темпов экономического и социального роста, накоплением противоречий во всех сферах жизни.

Культурное и, в том числе, музейное строительство по-прежнему оставалось прерогативой КПСС, частью ее идеологической работы. В свете этого были выдержаны принятые в 1964 и 1982 годах постановления ЦК КПСС о работе музеев.

С середины 60-х годов центральные власти стали более усиленно насаждать пропагандистские концепции в музеях.

Координация деятельности музеев шла по линии объединения усилий в исследовании истории советского общества и особенно периода «развитого социализма». Работа эта велась формально.

В музеях исторического профиля по-прежнему заведомо искажалась историческая действительность, оценка исторических событий была крайне тенденциозной, сглаживались противоречия, замалчивались трагические страницы истории, а острые проблемы современности затушевывались.

Основной задачей музейной деятельности считалось участие в «коммунистическом воспитании трудящихся на славных революционных и трудовых традициях» (из постановления ЦК КПСС «Об улучшении

идейно-воспитательной работы музеев»)[81]. Проводились регулярные смотры музейной работы к юбилейным датам и съездам КПСС.

Экспозиции по истории советского общества продолжали оставаться в этот период невыразительными и однообразными. А экспозиции по истории досоветского периода находились в небрежении.

В 1960-1980-е годы выросла музейная сеть РСФСР. В 1965 г. в республике насчитывалось 368 музеев (без филиалов), затем их стало соответственно 625 (1970 г.), 808 (1980 г.), 920 (1985 г.) с филиалами.

Увеличилось с 25 (1977) до 47 (середина 80-х гг.) количество музеев-заповедников. Но финансовая помощь доставалась только тем музеям-заповедникам, которые находились не в местном, а в центральном подчинении[82].

Стали создаваться музейные объединения (к 1985 году их было 25, они охватили 27 % музейной сети РСФСР). Однако отсутствие научного обоснования возникновения и деятельности таких объединений снижали показатели их работы.

Не удалось изменить исторически сложившееся распределение музеев на территории республики. 80 % музеев находилось в европейской части и в старых промышленных районах Урала и Приуралья. Продолжала наблюдаться недостаточная укомплектованность кадрами ряда музеев. Причина заключалась в невысокой заработной плате музейных сотрудников. Тот факт, что несколько крупнейших музеев получили в 70-е гг. статус научно-исследовательских учреждений, не менял общей картины. Ежегодно состав музейных работников менялся на четверть.

80% исторических музеев было расположено в приспособленных помещениях. Примерно то же наблюдалось и в краеведческих музеях.

Ни директивные органы, ни органы управления музейным делом не видели в основной массе музеев научных учреждений и не обеспечивали необходимых условий для их развития в научно-исследовательском направлении[83].

Музейное дело в этот период развивалось под знаком пропаганды «развитого социализма». Этот идеологический заказ определял некоторое усиление внимания государственных и партийных органов к музейной деятельности и способствовал расширению хранительской и других функций музеев. Одновременно на музейной деятельности все более отрицательно сказывались явления застоя, особенно в области исследований научной обработки фондовых собраний и экспозиционной работе[84].

В другой крупной стране с социалистическим политическим устройством – в Китае происходил новый этап модернизации музейного дела со времени провозглашения Китайской Народной Республики (КНР) в 1949 году[85]. Первым актом нового правительства в этой области культуры было запрещение вывоза ценных произведений искусства и памятни-

ков культуры за границу постановлением Государственного совета КНР № 12 от 24 мая 1950 года. Были утверждены «Временные правила по охране памятников старины и культуры» (№ 13 от 24 мая 1950 года), издано постановление о собирании и сохранении революционных памятников (№ 24 от 16 мая 1950 года) и об охране памятников архитектуры (№ 25 от 6 июля 1950 года). По первому пятилетнему плану развития хозяйства в 1953 – 1957 годах начались индустриализация и кооперирование крестьянства. Они поставили под угрозу существование многих памятников искусства, попавших в зону строительных работ. Поэтому были изданы постановления об охране исторических и революционных памятников при капитальном строительстве (от 22 октября 1953 года) и сельскохозяйственных работах (от 2 апреля 1956 года).

Все музеи перешли в ведение министерства культуры и его отделений в каждой провинции. В крупных городах и музейных центрах были созданы комиссии по охране памятников культуры, осуществлявшие правительственное постановление.

Экономическое положение страны не позволяло выделить необходимое количество средств на охрану и реставрацию сотен тысяч памятников. Определенным успехом в сохранении памятников культуры в развитии музейного дела в КНР способствовало традиционное уважение к национальным культурным ценностям, свойственно не только образованному китайцу, но и неграмотному крестьянину. Востоковед В. М. Алексеев писал: «Знание своей истории, своей культуры уходит в толщу китайского неграмотного населения так глубоко, как нигде в мире»[86].

С середины 50-х до начала 60-х годов был составлен список художественных ценностей, подлежащих государственной охране. Специалистам при этом оказывали помощь местные жители. В результате проведенной работы на местах Государственный совет КНР утвердил список памятников, подлежавших охране государства. Список состоял из 180 единиц, в том числе 32 революционных памятника, 14 пещерных храмов, 77 памятников архитектуры, 11 древних рельефов, 26 археологических памятников и 19 захоронений.

Основной формой хранения художественных ценностей страны был признан музей современного европейского типа. Основными источниками пополнения коллекций старых музеев и создания коллекций новых музеев были результаты археологических раскопок и вскрытие захоронений, в том числе и случайных находок во время строительных работ, обследования макулатуры и утильсырья, пожертвования частных лиц.

Процесс перехода от частного коллекционирования к государственным музейным собраниям происходил в кризисный для частных коллекций период. В результате войн и вызванных ими разорений коллекции теряли своих владельцев, попадали в руки случайных лиц или оставались

без присмотра. В 50-е годы огромное количество предметов музейного значения попало на рынки, где они продавались за низкую цену. Не удается установить, сколько вещей погибло и подверглось порче в результате плохого хранения.

В 1949 году в стране был только 21 музей. К 1955 году количество музеев увеличилось до 50, а к 1957 году 73. Количество музейных предметов в них было 3,5 млн., а музейных работников 2,5 тыс. Посещаемость музеев быстро росла. В 1950 г. посещений было около 2 млн. 773 тыс., а в 1957 г. около 10 млн. В 1957 году население КНР составляло 643,2 млн. человек.

В 1958 – начале 1960-х годов во время идеологического движения в экономике, известного под названием «большого скачка» и завершившегося грандиозным провалом политики руководства КНР, был провозглашен курс на форсирование темпов музейного строительства. В 1959 году их было 600, а общее количество музейных предметов увеличилось по сравнению с 1949 годом на 98 %.

Предписанное свыше увеличение количества музеев уменьшало культурное значение этого процесса. Большинство их создавалось на общественных началах, что заранее снижало их профессиональный уровень. В экспозициях 52 музеев уезда Гаочунь провинции Цзянсу «успехам» во время «большого скачка» уделялось 30 % экспозиции, освещению эксплуатации и бедственного положения народа до социалистической революции 50 % экспозиции, современной народной жизни 10 %, историческим памятникам и произведениям искусства 10 %.

В экспозициях музеев уезда Миньхоу провинции Фуцзянь процент экспонатов, посвященных освободительному и революционному движению, увеличился с 1950 – 1952 гг., когда он составлял 10%, до 60% в 1957 – 1958 годах. К началу 60-х годов окончательно утвердилась напоминающая структуру советских краеведческих музеев структура аналогичных музеев в КНР: раздел природоведения (включая экономические ресурсы местности), раздел строительства социализма и исторический отдел.

При рассмотрении места музеев в культурной жизни страны китайское руководство, как и любое другое руководство с государственным тоталитарным режимом, исходило не из признания ценности произведений искусства, а из политических и экономических интересов, допускавших существование музеев лишь постольку, поскольку они подчинялись задачам текущего дня. Вследствие этого памятники искусства уничтожались, а их разрушение приписывалось противникам генеральной линии Коммунистической партии Китая, хотя конкретные доказательства этому в печати не приводились.

В 1957 году информация о разрушении ценных памятников публиковалась в связи с борьбой ядра партии во главе с Мао Цзэдуном против так называемой «правой группировки». Как факты «вредительства» приводилось разрушение двух башен Танской династии и башни эпохи Пяти династий в уезде Лунцюань провинции Чжэузян. Древний кирпич был использован для дорожного строительства, хранившиеся же в башнях сто с лишним свитков с текстами VII – XII веков, были сожжены. В провинции Хубэй местные власти в районе города Цзюньсянь отобрали из четырнадцати даосских храмов эпохи династии Мин и изъяли скульптуры из бронзы весом в 24 тонны и отправили на переплавку. Спустя год еще 201 скульптура весом 10 213 кг также была передана на переплавку. В Пекине были снесены ворота Чаоянмэнь, поскольку они находились на проезжей части площади. Запрет вывоза произведений искусства и сокращение лиц, способных покупать антикварные вещи, привели к тому, что ценная старинная вещь стоила дешевле, чем дефицитный материал, из которого она сделана. Ремесленникам оказалось выгоднее приобретать и распиливать на заготовки старинную мебель, чем тратиться на дорогостоящий материал. Это приводило к уничтожению образцов мебели периода династии Мин в провинции Шаньси.

Трудно решалась проблема кадров музейных работников. Одни специалисты эмигрировали, опасаясь репрессий при новой власти, других действительно репрессировали или уволили. Место знатоков искусства, принадлежавших к духовной элите традиционного китайского общества, заняли новые люди из других слоев общества, которым пришлось обучаться в ходе порученной им и не известной им ранее работы. В провинции Чжэцзян в 1956 году действовали двухнедельные курсы для музейных работников, сходные курсы были организованы в провинции Хэнань. В высших учебных заведениях в 1952-1955 годах обучался 341 студент для подготовки к музейной работе. К 1960 году количество групп обучения увеличилось до 103, а их слушателей до 3 тыс. человек. Тем не менее режим экономии вынуждал сотрудников музеев совмещать по несколько профессий. Например, 8 сотрудников Чжэцзянского провинциального музея выполняли работу экскурсоводов, смотрителей и уборщиков, экономя этим 15 штатных единиц.

Затрудненность положения с музейным персоналом осложнялась невозможностью сохранить традиционную форму подготовки знатоков искусства (из-за разрушения старого института частного коллекционирования) и невозможностью разработать в короткие сроки вестернизированные приемы обучения, соответствующие современному уровню музееведения. Требования экономического развития Китая выдвигали на первый план технические науки, сосредоточившие основные интеллектуальные силы молодежи страны.

В работе музеев возникали проблемы, связанные с хранением музейных предметов из-за климатических особенностей районов (неравномерного выпадения осадков и по годам, и по сезонам) и из-за скромных материальных ресурсов музеев. Условия хранения в ряде случаев были неудовлетворительными. В Аньхойском провинциальном музее в результате неправильных условий хранения в 1958 году из 11 188 свитков 98% были поражены плесенью и находились в критическом состоянии. В Хэнаньском провинциальном музее хранилище предметов протекало.

Большинство музеев размещалось в старинных дворцах и храмах. Это создавало определенные трудности с освещением и вентиляцией помещений. Однако произведения живописи и прикладного искусства органичнее, чем в музеях стран Европы и Америки, сочетались с интерьерами старых построек.

Переход от частного коллекционирования повлек за собой отказ от традиционных форм рассмотрения произведений искусства, то есть в избранном кругу и в небольшом количестве. Следствием этого явилось падение культуры созерцания. Обилие вещей обрекало зрителя на поверхностный осмотр. Многочисленность посетителей мешала сосредоточить внимание на отдельном произведении.

По традиционным принципам коллекционирования вещи группировались в первую очередь по материалу (бронза, фарфор и т.д.) и назначению (печати, мебель и т.д.) и только внутри этих групп по хронологической системе. Это связано с пониманием времени в китайской культуре, когда не осознавалось глубокое различие между вечностью и древностью, древностью и современностью[87]. Эта философия времени предопределила большую важность канонизированной основы художественной формы перед приметами конкретного времени.

Датировать произведения китайского искусства весьма трудно. В связи с этим исторический принцип экспозиции, разработанный в европейских странах на материале западноевропейского искусства, не всегда применим к китайским коллекциям. Поэтому в КНР сохранялся традиционный метод организации экспозиции. Когда китайские специалисты перенимали европейские методы организации экспозиции, они невольно переносили в свои музеи и связанные с ним отрицательные моменты, а именно то, что Поль Валери определил как «сочетание произведений, пожирающих друг друга», и как «соединение несовместимых единиц наслаждения применительно к их инвентарным номерам и соответственным отвлеченным принципам»[88].

Выставочная деятельность музеев в стране организовывалась по вестернизированному образцу. На выставках демонстрировались последние археологические находки, устраивались специальные тематические выставки и юбилейные экспозиции. В 1950 году в КНР было устроено

20 выставок, а в 1955 году – 81. В 1950 – 1956 годах в стране побывало 24 зарубежных выставки, из КНР в другие страны было послано 330 выставок.

Продолжали производиться реставрационные работы. Пекинская комиссия по реставрации памятников культуры состояла в 1949 году из 33 человек, а к 1957 голу количество ее специалистов увеличилось до 72 человек. Новые власти отпустили средства на ремонт десяти главных архитектурных строений. За 8 лет с 1949 по 1958 год было отремонтировано 640 памятников архитектуры. Практиковался перенос строений из зон строительных работ на специально охраняемые территории. При строительстве водохранилища на реке Хуанхэ в уезде Жуйчен провинции Шаньси знаменитый дворцовый ансамбль Юнлэгун с фресками XIII – XIV веков был полностью перенесен севернее на 45 км. Общая площадь фресок в четырех дворцах ансамбля составил 960м^2 при высоте стен от 3,2 до 4,5 м и длине от 6 до 14 м.

Черты модернизации традиционного для Китая института музеев (государственных и частных) можно охарактеризовать следующим образом. Переориентация человека с сакрального отношения к жизни на деловой и рациональный[89] при усиленной идеологической обработке населения в 1950-е годы – первой половине 1960-х годов привела к тому, что медитативно-обрядовые функции произведений искусства не реализуются. Произведение искусства превратилось в объект чисто светского созерцания. Это и выражается в характере современной музейной экспозиции. Доступ к частному собранию носил монологический характер и имел относительно узкий круг лиц, лично знакомых обладателю коллекции. Теперь музеи ежедневно посещают тысячи людей. Элитарность произведений искусства преодолевается в процессе духовного и интеллектуального развития индивида. Однако внешние условия в 1950-1960-е годы (эмиграция и репрессии по отношению к старой интеллигенции, принудительное занятие детей из интеллигентных семей физическим трудом) этому не благоприятствовали.

Динамика социального развития Китая в первой половине-середине XX века в области музейного дела сказалась в кардинальности произошедших перемен и интенсивности их протекания. Характерна и уплотненность обязательных процессов развития (демократизация института музея и приобретение им новых функций) но и их смещенность, единовременное проявление противоречащих друг другу тенденций (сожжение свитков в уезде Лунцюань и спасение дворцового ансамбля Юнлэгун). В этих условиях отношение к культурному наследию своей страны явилось показателем того, чтó на самом деле представляет собой как отдельная личность, так и целое правительство.

Положение в стране изменилось во 2-й половине 60-х годов XX века. Для укрепления своего положения в условиях углублявшегося политического и экономического кризиса в стране руководящая в управлении КНР группировка во главе с Мао Цзэдуном организовала «культурную революцию». С помощью органов государственной безопасности, армии и специально организованных из школьной, студенческой и рабочей молодежи близкие сподвижники Мао Цзэдуна подвергли издевательствам и сослали на «трудовое перевоспитание» в деревню или посадили под арест сотни тысяч интеллигентов и служащих. Власть в стране перешла к назначенным сверху «ревкомам». Была легализована военно-бюрократическая диктатура. Культуре был нанесен непоправимый ущерб. Перестали выходить многие газеты и журналы, прекратили работу школы и высшие учебные заведения, были закрыты все библиотеки, театры, музеи. Большое количество музейных предметов и памятников культуры и старины было уничтожено.

После смерти Мао Цзэдуна (1976 год) к власти пришло прагматическое крыло руководства Коммунистической партии Китая, вынужденное с большим трудом восстановить пришедшую в упадок экономику, а также культурную жизнь страны. Работа музеев была восстановлена. Возникли новые музеи, и в их числе Музей захоронения императора Цинь Шихуанди (221 – 207 гг. до н. э.) в Линдуне (провинция Шаньси). Захоронение было обнаружено при рытье колодца в 1,5 км от Линдуна и содержало 7800 фигур воинов, выполненных из терракоты, и является теперь одним из самых знаменитых музеев мира[90].

Музейное дело в отдельных странах Западной Европы и Северной Америки

В течение военных лет Музейная ассоциация Великобритании (существовавшая с 1889 года)[91] ожидала времени прекращения военных действий. Памятная записка о музеях и восстановлении их деятельности была опубликована в 1942 году и послужила основой для дискуссии между Ассоциацией и Министерством реконструкции в 1943 году.

Пространный вариант памятной записки был составлен к концу войны (1945) и был издан как проект постановления парламента на предстоящие годы. В списке приоритетов на первом месте рассматривалось соответствующее финансирование и рекомендации доклада для парламента Маркхэма (1938 год), предусматривали создание Правления субсидий музеям и художественным галереям по образцу Правления субсидий университетам, которое оценивало бы новые планы, распределяло бы гранты, определяло бы нормативы и гарантировало бы их выполнение проверкой системы инспекции. В докладе рассматривалось финансиро-

вание основных проектов, включавших в себя постройку новых зданий и реконструкцию старых, обеспечение достаточно опытного и соответственно оплачиваемого персонала музейной службы, увеличение количества передвижных выставок, поручение определенным музеям и художественным галереям действовать как региональным центрам рекомендаций и помощи меньшим музеям, развитие образовательных программ, приобретение и наём выставок и общее улучшение удобств обслуживания в музеях.

К 1946 году большинство национальных музеев, здания которых были повреждены во время вражеских бомбардировок, были вновь открыты для посещений частично или полностью (Британский музей был открыт целиком), хотя не все важные музейные предметы, которые в свое время были укрыты, заняли свое место в экспозиционных отделах. Музейная ассоциация на своей конференции в 1946 году объявила о возобновлении деятельности курсов музееведения с получением дипломов и о выделении средств на повторные курсы для демобилизованных специалистов[92]. Ее традиционная забота о подготовке музееведов проявилась в публикации серии пособий для обучающихся музееведению в «Журнале Музейной Ассоциации» (1948 – 1950 гг.), которые были выпущены специальными брошюрами. Ассоциация изменила некоторые статьи своего устава в 1951 году. Новый устав смягчал условия приема в состав членов-корреспондентов и действительных членов Ассоциации. Сейчас членство в Ассоциации ограничено лицами, обладающими ее дипломами.

После войны возобновился процесс создания новых музеев в стране. Уэльский музей этнографии в замке Сент-Фейдженс (год открытия – 1947) стал первым музеем под открытым небом в Великобритании. Его экспозиция состояла из сохранившегося фермерского дома и построек, перевезенных на территорию музея из других местностей.

В 1951 году был основан музей английского сельского быта в Рединге поблизости от Лондона. Его экспозицию составляли материалы коллекции сельскохозяйственной техники и бытовых предметов. Этикетки в музее не использовались, так как устроители экспозиции полагали, что экспонаты должны были говорить сами за себя. Создание музея отразило мощную урбанизацию страны в 1930 – 1940-е годы, когда традиционные орудия сельскохозяйственного труда стали уходить в прошлое, и потребовалось их сохранение. В дальнейшем музеи сельского быта получили большую популярность в стране.

Итогом деятельности музеев конца сороковых годов стал Британский фестиваль, проведенный в честь столетия Большой выставки в Лондоне в 1851 году[93]. Он привлек многие музеи и художественные галереи как к подготовке главной экспозиции, так и к специальным выставкам в самих этих учреждениях. Некоторые из них принесли пользу новым музеям и

галереям, в которых был отмечен этот юбилей. Среди них была коллекция Котмэна в Норичском замке. Некоторые (в частности, Лестерский и Уорсингский) музеи получили для своих экспозиций археологические модели с главной Лондонской выставки 1951 года. Косвенно фестиваль способствовал улучшению экспозиционного дизайна в музеях. Так, например, в 1951 году Лестерский музей стал первым провинциальным учреждением, привлекшим к экспозиционной работе квалифицированного дизайнера. Фестиваль дал возможность продемонстрировать музеям улучшенные способы проектирования экспозиций.

Примером этому может служить отраженный на фестивале опыт создания галереи птиц в Британском музее. Экспозиционное пространство открытой в 1951 году галереи было разделено на две части. В первой были представлены чучела птиц всех континентов, во второй чучела птиц тех видов, которые населяли Великобританию[94]. Этот опыт был использован сотрудниками других естественнонаучных музеев при экспонировании других видов животных.

Именно в 1950-е годы началось осознание необходимости привлечения к разносторонним функциям музеев представителей специализированных немузееведческих дисциплин. Музейная Ассоциация ввела выдачу специалистам технических сертификатов в 1953 году. Появились и первые организации специалистов, отдельные от Музейной Ассоциации. В 1950 году в Лондоне был создан Международный институт консервации, а Группа детской активности в 1951 году преобразовалась в Группу детской активности в музеях, позже в Группу образовательной службы в музеях, а теперь в Группу образования в музеях. Члены таких организаций принимали участие в работе музеев в качестве добровольных помощников и выполняли функции технического персонала. Подобные группы оказали большую помощь в работе местных музеев в нелегкие годы после Второй мировой войны и содействовали росту интереса к музеям со стороны общественности.

В 1955 году была создана Федерация военных музеев, которую в следующем году сменил Трест Оджилби, сделавший немало для консультаций и снабжения грантами полковых музеев. Образованная в 1938 году из числа выпускников курсов Группа младших чиновников Музейной Ассоциации возобновила свою деятельность после войны под названием Группы музейных ассистентов. Она получила название Группы музейных профессионалов в 1979 году.

Несмотря на то, что Британский фестиваль произвел впечатление процветания музеев в начале 50-х годов, в действительности в это время наступил период жестких финансовых ограничений. В 1952 году на национальные музеи было отпущено на 30 000 фунтов стерлингов меньше, чем раньше, и Музейная Ассоциация на своей ежегодной конференции в

Оксфорде приняла резолюцию, осуждающую эти действия правительства. Другой резолюцией конференции было требование восстановления тех провинциальных музеев, которые еще не восстановили свою деятельность после военных повреждений. Но, несмотря на это, интерес общества к музеям возрастал, во многом благодаря распространению телевидения. В течение шести лет в 50-е годы компания Би-Би-Си показывала по телевидению весьма популярную викторину «Животное, растение или минерал?». Развлекательная ценность программы была высокой, что увеличило приток посетителей в музеи и повышение их интереса к музейным предметам. Музейные сотрудники стали восприниматься в новом свете. Ведущим в этой викторине был бывший президент Музейной Ассоциации известный археолог Мортимер Уилер.

Именно в это время Музейная Ассоциация возобновила свои попытки добиться от правительства помощи провинциальным музеям. Дискуссии по этому вопросу, возобновившиеся после войны, достигли своего пика в 1949 году, когда были предприняты попытки получить для этих музеев централизованного фонда в 250 000 фунтов стерлингов. В 1955 г. меморандум по вопросу о помощи музеям был подготовлен объединенным комитетом Треста Карнеги Объединенного королевства, Совета искусства (основанного в 1946 г.) и Музейной Ассоциации и был представлен министру финансов Великобритании.

В 1958 году появился новый фактор в музейном деле – регионализация и экспериментальный план совместного сотрудничества музеев стали проводиться в жизнь в юго-западной Англии. Музейная Ассоциация, рассчитывая на то, что правительство охотнее согласится финансировать региональные организации музеев, чем отдельные музеи, предложила проект, основанный на создании Региональных музейных служб. Уязвимость проекта заключалась в отсутствии у Ассоциации подробной информации о состоянии провинциальных музеев, и она пыталась уточнить ее. Лорд Бриджес в своем докладе для художественного фонда Гулбенкяна в 1958 году пришел к аналогичным выводам и предложил составить общий обзор материалов музейных коллекций.

В 1960 году Постоянная комиссия музеев и художественных галерей под руководством графа Росса составила «Обзор провинциальных музеев и галерей», опубликованный в 1963 году. В нем выяснялись сфера, природа и значение местных коллекций, способы их организации, источники, имеющиеся в их распоряжении, и возможности их дальнейшего развития на основе регионального сотрудничества.

В обзоре Комиссии были описаны 876 провинциальных музеев и галерей с постоянными коллекциями, открытых для публики. Рекомендации обзора повторяли рекомендации предыдущих докладов по этой тематике. В числе рекомендаций были повышение дотаций Музею Виктории

и Альберта, Британскому музею, Музею науки и другим национальным музеям для закупок предметов для провинциальных музеев и передвижных выставок; получение музейными сотрудниками оплаты, адекватной квалификации и отмена их подчинения библиотекарям; учреждение во всей стране школьных музейных служб и, в особенности, обменных программ музейными выставками для сельских местностей. Вдобавок к потребностям в финансовой помощи Музейная Ассоциация привлекла внимание правительства на необходимость выделения гранта на создание института развития музейного дела во главе со специалистом высшего разряда.

В докладе также предлагалось создать Национальный музей этнографии и Национальный военный музей. Требовалось также, чтобы здания музеев, равно как и штат обслуживающего их персонала, приспосабливались к выполнению их социальных целей. Это было очевидным признанием роли музея в жизни общества. Стимулом к этому, несомненно, служили результаты повысившейся роли музеев в годы войны, равно как и признание успеха подобной работы в США.

Ко времени издания доклада Комиссии (1963 г.) в Юго-Западной Англии и Средней Англии существовали зональные музейные службы во главе с Советами служб, активно обсуждался вопрос о создании подобной службы в северо-западной Англии. В докладе рекомендовалось всем местным властям подготовить координированные планы улучшения и развития музейного дела в своих регионах, а правительству оказывать финансовую помощь в размере 10 000 фунтов стерлингов. Многие советы располагались в уже существовавших музеях, но некоторые зональные службы размещались в специальных помещениях.

Серия докладов о состоянии библиотек и музеев местного подчинения привела к введению «Акта о публичных библиотеках и музеях Англии и Уэльса 1964 года», вступившего в силу 1 апреля 1965 года. Акт обязывал местные власти обеспечивать и поддерживать музеи или передавать музей или галерею и их коллекции другим местным властям. Вводилось разрешение взимать плату за посещение музея (до этого запрещенное законами 1872 и 1919 годов); устанавливался совокупный фонд для приобретения предметов для музеев.

Произошли законодательные изменения в деле управления Британским музеем. В 1963 году совет попечителей из числа членов семейств дарителей музею предметов, существовавший двести десять лет, заменялся двумя советами попечителей для Британского музея в Саут Кенсингтоне и для Британского музея (естествознания).

Другим важным изменением согласно Акту было разрешение попечителям одалживать музейные предметы другим учреждениям. Некоторые крупные коллекции были переданы таким образом, в том числе этно-

графические коллекции, в Музей человечества, открытый в декабре 1970 года в Берлингтонском саду.

Важной переменой в деятельности Британского музея стало выделение из его состава Британской библиотеки, в состав которой была включена Библиотека научного музея согласно Акту о Британской библиотеке 1972 года. Подобное выделение библиотеки из крупного музея было не первым в истории музейного дела в Великобритании: в 1892 году библиотека Бристольского музея перешла в состав местной Справочной библиотеки, а в 1930-е годы большая часть книжных собраний Ливерпульского музея была переведена в местную Центральную библиотеку.

В послевоенные десятилетия общественность активно обсуждала вопрос об ответственности руководства музеев за их коллекции. Этот вопрос дебатировался в печати во время обсуждения в парламенте проекта «Акта о Национальной галерее и Галерее Тэйта 1954 года». Этот проект лишал попечителей галерей права продажи предметов коллекции и разрешал их передачу только определенным национальным учреждениям, перечисленным в акте. Решение Королевской академии продать принадлежавший ей картон Леонардо да Винчи в начале 1960-х годов также привлек внимание общественности, и Следственный комитет назначил расследование о продаже собственности, приносящей публичное добро. Дебаты продолжались и внутри Музейной Ассоциации, и на правительственном уровне, и министр специальной ответственности за искусство подготовил доклад о продаже и дарении излишних музейных предметов в национальные коллекции и о возможности временной передачи и обмена подобных предметов внутри отдельных регионов. Доклад Постоянной комиссии определил легальное поведение попечителей национальных музеев в таких случаях. Для музеев, подчиненных местным властям, соответствующие права обмена предусматриваются текущим законодательством.

В 1950-е годы в Великобритании происходила замена многих старых промышленных технологий новыми. При этом многие следы производственной деятельности прошлого уничтожались. Подверглись разрушению старые цеха, амбары, склады и другие здания. Поэтому к концу 50-х годов многие в обществе Великобритании осознали, что могут быть навсегда утрачены свидетельства промышленного развития страны XVIII – XIX веков, когда ее называли «мастерской мира». В 1958 году было организовано Викторианское общество[95]. В его задачи входило сохранение лучших образцов архитектуры викторианского периода, давать рекомендации Управлению по делам окружающей среды о включении в специальный список зданий, подлежащих охране. Если старинное здание, не имея художественной ценности, представляло собой интерес с точки зрения местной истории, Викторианское общество рекомендовало превратить его в музей. Музейные работники охотно воспользовались этим, и с

конца 50-х годов XX века было открыто немало музеев в помещениях бывших часовен, амбаров, складов, больниц, цехов, вокзалов. Начиная с этого времени был осуществлен проект «Музеи, картинные галереи и архивы Лестершира», в соответствии с проектом создан большой научный центр, в котором музеи были расположены в восемнадцати зданиях. Лишь одно из них строилось специально для музея, а все остальные – бывшие складские помещения[96].

Два послевоенных десятилетия в музейном деле Великобритании можно охарактеризовать следующим образом. В этот период получили развитие новые методы экспонирования, были созданы новые местные музеи, учебные заведения по подготовке специалистов по консервации и реставрации музейных предметов. Наметились изменения во взглядах музейных работников и общественности на функции музея с постепенным отходом на второй план научно-исследовательской работы и большей, чем раньше, ориентацией на образовательную его работу.

1965-1974 годы – важный период развития музейного дела в Великобритании. Довольно быстро увеличилось количество музеев в стране, появились новые типы музеев, соответствовавшие менявшимся социальным и культурным условиям.

Это проявлялось различными способами, в том числе увеличением количества сотрудников музеев, непосредственно работающих в области публичной деятельности музеев, в особенности в области образования и дизайна. Желание узнать больше о посетителях музея и их отношении к музею посредством исследования их мнений стало предметом специальных музееведческих исследований. Стало уделяться больше внимания ознакомлению публики с памятниками природы, истории и культуры за пределами музеев, стала осуществляться большая активность музейных работников на местном уровне, особенно в рамках правительственной программы помощи приходящим в упадок городам и, в меньшей степени, для групп общественных меньшинств. Некоторые виды этой работы имели уклон в сторону популяризации искусства, в определенной степени частично применительно к созданию в этот период во всей стране сети региональных ассоциаций искусства, основанных на базе, подобной Региональным музейным советам при финансовой поддержке правительства через Совет искусств.

Осознание необходимости сохранения археологического наследия музейными работниками – результат послевоенного строительства и прокладки дорог с середины 1950-х годов. Столкнувшись с ростом открытий при раскопках, археологи провинциальных музеев предпринимали спасательные операции, часто совместно с местной общественностью, чтобы сохранить все, что было можно. Сохранение археологических находок не обязательно требовало значительного материального обеспечения, и не-

мало небольших музеев, как в Честере, Винчестере и Уорсинге, справилось с этой задачей с минимальным количеством музейного персонала.

Но за небольшим исключением в это десятилетие музеи сумели добиться добавочного персонала для раскопок, в частности на уровне графств, чтобы справиться с работой. Правительственные гранты были достаточными, чтобы помочь раскопкам и основным спасательным операциям во многих частях страны. Правительственная помощь, однако, редко оказывалась для длительного хранения и использования обнаруженных в ходе раскопок материалов, и музеи вынуждены были брать расходы на эти цели на себя.

В ходе пробуждения этой интенсивной деятельности возрос интерес и к промышленной археологии, в которую музеи также были вовлечены. Пожалуй, наиболее ранними раскопками индустриального местонахождения была сталеплавильная печь Абрахама Дарби в Айронбридже (1959 г.), другой была Кэтклиффская стеклодувная фабрика (1961 г.), которой занимался Городской музей Шеффилда. Этот же музей открыл Эббидейловскую индустриальную деревню, сталелитейную мастерскую и мастерскую по изготовлению кос, как местный музей (1970 г.). Но главным достижением индустриальной музеефикации этого времени было создание музея в Айронбридже. Созданный для восстановления индустриальных и других памятников в естественном виде промышленной революции XVIII века благотворительный фонд (согласно «Акту о благотворительности» 1960 г.) сумел реставрировать, сохранить и музеефицировать эту местность. Музей в Айронбридже стал архетипом так называемых «Независимых музеев», значительное количество которых, особенно связанных с предохранительными проектами, появилось в 1970-е годы среди музеев Великобритании. Примерами таких музеев стали сохраненный в первоначальном виде сталеплавильный завод в Аббайне (около Шеффилда), открытый как музей в 1970 году, паровые насосы в Крофтоне (Уилтшир), шахта в Чаттен-Уитфилде, действующая как музей с 1976 года, множество отреставрированных и действующих старых ветряных мельниц. В Торфене местные власти передали свой музей в благотворительный фонд в 1974 году, и подобным же образом была передана в подобный фонд в 1983 году ферма Коггса в Оксфордшире. Но эти два случая были скорее исключением из правила. Это движение пережило свой подъем с образованием Ассоциации независимых музеев в 1977 году.

В 1970-е годы получило развитие движение по организации музеев под названием «городские фермы». Одним из мотивов, вызвавших это движение, был возросший интерес у горожан к природе и к рациональному использованию природных ресурсов. В 1972 году была создана первая городская ферма на лондонском пустыре Кентин-Таун[97]. Ее организовали по типу «детской фермы», открытой в начале 50-х годов педа-

гогами в Голландии. Ферма дает возможность городским жителям познакомиться с сельскохозяйственными работами. По образцу этого музея к началу 80-х годов XX века в Великобритании было создано около 50 подобных ферм-музеев. Они находятся под общественным надзором и управлением, финансируются местными властями и благотворительными организациями. Такие фермы-музеи являются центрами досуга, в которых действуют курсы по обучению ремеслам, проводятся специальные мероприятия для детей и инвалидов.

Музеи включились в охрану природы в ответ на обеспокоенность общественности технологическими ее нарушениями. Это движение получило особый импульс в начале 1960-х годов и проявило себя посредством вовлечения музеев в обеспечение природных интерпретационных центров, например, создание Отдела полевых исследований Треста Объединенного королевства Карнеги при Лестерском музее. Забота о защите природы с этого времени занимает видное место в экспозиционных отделах музеев.

Распространение и разнообразие деятельности музеев привели к необходимости музейным работникам приобретать новые и развивать старые умения для улучшения качества их работы и для лучшего понимания целей музеев и их роли в обществе. Это привело к созданию упоминавшегося выше отделения музееведения в Университете в Лестере на основе трехгодичной правительственной субсидии. На отделение принимались лица с высшим образованием, желающие работать в музеях. Обладатель диплома этого отделения освобождался от экзаменов для получения диплома Ассоциации музеев. Сходный курс со специализацией в области искусствоведения был открыт в Манчестерском университете на факультете истории искусства в 1971 году. В 1975 году в Лестерском университете был введен дополнительный музеологический курс, окончание которого давало право на получение магистерской степени. Это позволяло вести изучение музейных функций на более высоком профессиональном уровне. Многие выпускники курса работают в зарубежных музеях[98].

В стране увеличивалось количество больших музеев. В начале 1970-х годов были открыты в специально выстроенных помещениях национальные музеи – Армии в Челси (1971 г.) и Королевских Воздушных сил в Хендоне (1972 г.). В 1972 году открылся для посетителей значительно увеличенный в размерах Ольстерский музей (Белфаст). В результате региональной политики Британского музея науки он открыл Национальный железнодорожный музей в Йорке (1975 г.) и Национальный музей фотографии, фильма и телевидения в Брэдфорде (1983 г.).

В 1976 году был открыт в специально выстроенном здании Музей Лондона. Он создан по проекту 1966 года путем соединения Лондонского

музея и Музея Лондонской ратуши правительством страны, Большим Лондонским Советом и Лондонским Сити согласно «Акту о Лондонском музее 1965 года», чтобы сохранить и истолковывать историю столицы страны с ранних времен до нынешних дней.

Основная экспозиция представляет собой хронологическое повествование о развитии города. Особое крыло здания отведено для самостоятельной работы и исследований. Там размещены библиотека, зал гравюр, рисунков и карт, а также комнаты для занятий.

В деятельности государственных музеев в этот период повысились стандарты хранения коллекций, создавались лаборатории консервации, службы документации.

В 1967 году группа музейных сотрудников, озабоченная несоответствием требованиям музейной документации, создала Информационную исправляющую группу Музейной Ассоциации и продолжала работать над этой проблемой на протяжении девяти лет. В 1975 году был создан центр консервации текстиля в Лондоне, состоящий из учебно-исследовательского отдела и отдела собственно консервации[99].

В 1976 году в Фитцуильямском музее Кембриджского университета был создан институт Гамильтона Керра для подготовки специалистов по консервации и реставрации картин. В этот же период в Кембриджской школе искусств и ремесел началась подготовка специалистов по консервации документов и изделий из бумаги.

В 1977 – 1979 годах при Ассоциации музеев работала группа по разработке единой каталожной карточки.

В 1971 году возникла первая национальная непрофессиональная организация поддержки музеев – «Национальное наследие (группа музейного действия)» или «Движение в поддержку деятельности музеев». Ее возникновение связано с беспокойством среди британской общественности, считавшей, что музеи в стране находятся в кризисной ситуации, а национальная музейная политика отсутствует. Цель «Национального наследия» – пропаганда достижений музеев. Организация поощряет спонсорство, публикует бюллетень «Музейные новости», объявила об учреждении Премии музея года (1970 г.) и о проведении конкурса на лучший музей года с вручением прошедшему по конкурсу музею премии министром культуры в июне каждого года[100]. Так, в 1974 году музеем года был объявлен Национальный автомобильный музей в Бьюли на южном побережье Англии. Музей был открыт в 1972 году при поддержке фирм автомобильной промышленности Великобритании[101]. Он представляет собой большой музейный центр, учитывающий интересы всех категорий посетителей. Для любителей водного спорта проводятся катания на яхтах, есть небольшая гостиница, морской музей памяти Фрэнсиса Чичестера, совершившего в одиночку кругосветное плавание на яхте в 1966 году.

Вверх по реке, впадающей здесь в море, находятся птичьи заповедники, совершаются специальные маршруты для натуралистов. В самом Бьюли находится Музей автомобилей, насчитывавший в то время двести машин. Для детей создана коллекция миниатюрных моделей этих автомобилей. При музее работает библиотека, составленная из книг, посвященных машинам и дорожному движению. Посетители имеют возможность посетить старинные особняки. Бьюли представляет собой истинный центр досуга, а его успех отражает требования посетителей к музеям в 1970-е годы.

Почти одновременно с организацией «Национальное наследие» была создана Британская ассоциация друзей музеев, координирующая общества друзей различных музеев Великобритании. Еще одна организация – Национальная ассоциация обществ прикладного и изобразительного искусств – была создана в 1968 году, чтобы координировать деятельность количественно возрастающих обществ, стимулирующих интерес к национальному наследию и помогающих заботиться о его сохранении.

Рост организаций, связанных с музеями, не ограничивается посетителями музеев. Рост количества профессиональных членов Музейной Ассоциации, являющийся результатом большого притока в ее ряды в середине 1960-х годов, объяснялся усилившимся тогда беспокойством о состоянии национальных коллекций. С середины 1970-х годов в Ассоциации возникли новые профессиональные группы, сосредоточившие свое внимание на различных группах коллекций и различных аспектах музейных функций.

В числе первых из этих групп были Группа музейных работников-геологов, группа музейных этнографов, группа региональных исследований в музеях, группа музейных работников социальной истории. Музейная Ассоциация активно поддержала это движение, но когда некоторые из подобных групп не сумели организоваться как ее филиалы, выразила сомнение в необходимости своего дальнейшего дробления и попыталась достичь большей сплоченности в общей профессии.

В 1971 году Главный казначей Великобритании, который также нес ответственность за состояние произведений искусства, поручил комитету во главе с С. У. Райтом провести проверку провинциальных музеев и галерей. Особое внимание должно было быть уделено консервации и экспозиции произведений искусства. Предлагалось улучшить взаимоотношения между провинциальными и национальными музеями и галереями. Об этом было доложено в специальном докладе Комитета в 1973 году.

При составлении доклада были учтены рекомендации аналогичных комиссий предыдущих пятидесяти лет, которые до этого никогда не проводились в жизнь. Вновь возникла необходимость в новом центральном органе, который бы руководил деятельностью музеев. Рассматривался

вопрос о том, чтобы этот орган давал рекомендации центральным и местным властям по вопросам провинциальных музеев, распределял соответственно планам средства между музеями и поддерживал профессиональные и административные штаты музеев.

Координировать все это на региональном уровне должны были советы провинциальных музеев, а также региональные советы музеев. Эти рекомендации совпадали во многом с подобными рекомендациями Музейной Ассоциации 1971 года.

В это же время происходила реорганизация местного самоуправления в Англии и Уэльсе (исключая Лондон). Главным новшеством, согласно «Акту о местном управлении 1972 года», была двухстепенная система управления: графство и округ, и, на основе положения: «больше, значит, более эффективно», объединялись многие старые административные единицы. Шести областям страны, включавшим большие конурбации, придавался «столичный статус». Музейная ассоциация поддерживала идею, по которой музеи должны были подчиняться администрации высшего уровня.

Новый акт 1972 года отменял некоторые положения «Акта о библиотеках и музеях» 1964 года. Согласие государственного секретаря по делам образования и науки для перевода музея или его коллекций из ведения одной местной власти в ведение другой больше не требовалось.

В Шотландии подобная реорганизация местных властей была проведена в 1975 году по «Акту местного управления (Шотландии)» 1973 года, а в Северной Ирландии по подобному же акту 1972 года только в 1974 г.

Реорганизация местного управления оказала серьезное влияние на деятельность музеев. Объединение старых властей на первых порах привело многие музеи к подчинению одной администрации. Некоторые старые музеи бывших центров графств были подчинены новым советам графств, в частности Ливерпульский музей был подчинен совету графства Мерсисайд, а Лестерский и Норичский музеи – советам Лестерширского графства и Норфолкского графства соответственно.

В Тайне и Вире музейная служба нового графства была создана вскоре после реорганизации, чтобы нести ответственность за десять музеев в четырех составивших его округах. Поскольку большинство музейных служб местных властей были по-прежнему небольшими подразделениями этих властей, многие из них были объединены с другими отделами, в частности, с департаментами образования, отдыха и досуга, в то же время службы двух столичных графств каждая стала одним из самых больших отделов своих властей.

Несмотря на это и на ухудшение экономического положения страны, 70-е годы были временем расширения музейной сети. Для нужд новых служб создавались новые должности, они заполнялись необходимым

штатом, чтобы улучшить публичную музейную службу. Происходило повышение оплаты штатных сотрудников музеев и в связи с повысившейся ответственностью, или для того, чтобы уравнять их с другими подобными служащими в больших сложных отделах. Но все это длилось относительно недолго в связи с возраставшими финансовыми затруднениями следующего десятилетия.

С 1965 по 1974 год в музейном деле Великобритании происходили определенные перемены. На смену традиционным учреждениям пришли музейные центры, ориентированные на требования посетителей. Повышение внимания к промышленной археологии породило новые типы музеев. В государственных музеях повысились требования к хранительской работе. Подготовка музейных работников стала проводиться на основе высших учебных заведений.

Ухудшившаяся в середине 70-х годов XX столетия экономическая ситуация оказала свое влияние и на национальные музеи. В 1975 году по соглашению между Департаментом образования и науки и Казначейством некоторые национальные музеи, управлявшиеся попечительскими советами, получили большую самостоятельность в действиях. Музей Виктории и Альберта, однако, отказался от подобных полномочий и в 1977 году в ответ на требование правительства сократить свои штаты, не нашел другой альтернативы этому, как отказ от программы рассылки своих передвижных выставок, существовавшей до этого 113 лет, что нанесло серьезный удар многим провинциальным музеям.

Тем не менее, можно отметить определенные успехи и в этот период. Одним из них было создание в 1978 году Музейной документационной ассоциации, консультировавшей музеи по документационным вопросам и искавшей получения минимальных стандартных данных в этом деле[102].

Эта Ассоциация взяла на себя работу действовавшей с 1967 года Информационной исправляющей группы Музейной Ассоциации и получила дополнительную финансовую помощь от правительственного Совета региональных музеев и по индивидуальной подписке большинства национальных музеев. Создание национального специализированного учреждения, посвященного одному из аспектов музейной функции – установлению стандартов, консультациям и помощи музеям, было серьезным профессиональным и организационным достижением.

Кроме составления документации о наличии музейных предметов сотрудники музеев продолжали вести традиционные их описания, и это дало новый импульс внесению резолюции Музейной Ассоциации в 1977 г., поддерживающей идею создания базовых центров в отдельных графствах, которые размещались бы в музеях, где была подобная возможность.

Большинство местных музеев проявили интерес к охране окружающей среды и собрали обширные коллекции по этой тематике. В 1979 году по предложению Ассоциации музеев Великобритании были созданы на основе регионов центры по сбору материалов об охране окружающей среды. Общественность поддержала музеи. В 1980 году была создана добровольная организация «Северо-западный союз исследовательских коллекций». Подобные союзы были организованы и в других частях Великобритании, а в 1981 году была создана координационная организация – «Федерация естественнонаучных исследовательских коллекций»[103].

Эти достижения, вместе с возможностью документационных консультаций и с записями и картотекой Музейной документационной ассоциации совпали с созданием финансируемых правительством проектов рабочих мест, чтобы уменьшить безработицу. Ряд музеев воспользовался преимуществами этих проектов, и одним из наиболее распространенных способов их использования было улучшение музейной документации. Четверть из четырехсот временных должностей, созданных таким образом в музеях в течение первых двух лет этого предприятия, была занята каталогизацией музейных предметов.

Материальное состояние коллекций музеев Великобритании также было делом возраставшего внимания. Недостаток в консерваторах и в консервационном оборудовании был предметом исследования Группы Объединенного Королевства Международного института консервации (1974 г.). Постоянная комиссия музеев и галерей (1980 г.) также сообщала о нуждах консервации в отделах различных наук музеев. Одна из этих наук – геология стала объектом детального исследования, проведенного Группой музейных работников-геологов, которая составила списки коллекций, их местонахождение и угрожающую картину состояния коллекций в этой отрасли знаний. Две трети геологических коллекций в Объединенном Королевстве не были классифицированы вообще.

Между тем, публичная служба одного музея подверглась серьезному испытанию. В Британском музее (естествознания) предстояло поменять экспозицию. Первая часть новой экспериментальной экспозиции – «Зал биологии человека» подвергся серьезной критике со стороны профессионалов за внедрение новой образовательной технологии, средств коммуникации и оценочной техники при наличии немногочисленных музейных предметов. Эта работа была первой серьезной попыткой использовать современную образовательную стратегию в музейной ситуации. Другими крупными экспозиционными работами в Национальных музеях были галерея «История Земли» в Геологическом музее, новые греческая и египетская галереи в Британском музее. Но одновременно с этим продолжался век традиционных экспозиций, одна из которых – «Сокровища

Тутанхамона» была показана в Британском музее в 1972 году; она привлекла около 1600000 посетителей.

В провинции строительство здания блестящей коллекции Баррела, подаренной Глазго в 1944 году с пожертвованием на построение здания, начало медленно продвигаться вперед. Архитектурный конкурс состоялся в 1972 году, но работа по строительству, дополненная взносом со стороны правительства, равным завещанной дарителем сумме, не начиналась до 1978 года и была завершена только в 1983 году. Благодаря дарению художественной коллекции Сэйнсбери университету Восточной Англии и финансированию построения художественной галереи в 1973 году в Нориче был построен Центр визуальных искусств Сэйнсбери спустя четыре года. Большим событием для провинции в мрачных экономических условиях было открытие нового специально построенного здания Сток-он-Трентского городского музея и художественной галереи в 1981 году. Другим крупным проектом был подъем со дна моря судна времен правления династии Тюдоров «Мэри-Роз» из реки Солент в 1983 г. и предоставление его для посетителей.

Неминуемыми для периода жесткой экономической рецессии были споры о возможности свободного посещения музеев. Правительство ввело плату за посещение национальных музеев в 1974 году согласно «Акту о посещении музеев и галерей 1972 года», но он фактически действовал только три месяца, в течение которых отмечалось драматическое падение посещаемости этих учреждений. Этот закон остался существовать только на бумаге. К концу описываемого десятилетия многие местные власти обсуждали вопрос о входной плате. В некоторых музеях она была введена, но с точки зрения источника дохода эта мера пользы не принесла.

Входную плату продолжали брать с посетителей только в независимых музеях под открытым небом. Однако дискуссия о необходимости введения платы продолжается и по сей день. Сторонники свободного доступа в музеи приводят аргументы в свою пользу – необходимость сохранения равных прав всех членов общества на ознакомление с национальным культурным достоянием. Статистические данные свидетельствуют о том, что взрослое население музеи посещает редко и знакомится с содержанием коллекций при помощи компьютерной сети, слайдов, буклетов, видеофильмов. В основном посещают музеи школьники, а для них входная плата в музеях была бы слишком велика. Сторонники входной платы полагают, что значительный процент посетителей музеев составляют зарубежные туристы, а продажа билетов регламентирует вход посетителей на выставки и в ряде случаев только с их помощью можно создать оптимальные условия для осмотра экспонатов[104].

Одной из отвергнутых в 1970-е годы и начале 1980-х годов тем было определение профессиональных стандартов. Для учреждений Музейной

Ассоциации в 1974 году была введена аккредитационная программа, подобная модели, принятой в США, чтобы поощрить музеи получить признанные приемлемые профессиональные стандарты. Проект был ограничен временем. В 1977 году конференция Музейной Ассоциации приняла «Кодекс практики музейных властей» и «Основы профессионального поведения». «Основы» были объектом серьезного пересмотра. Они включали в себя некоторое количество пунктов, определявших политику Ассоциации, включавших вопросы приобретения музейных предметов, получаемых из международных источников. Среди этих источников была «Конвенция о защите археологического наследия», ратифицированная британским правительством в 1973 году, и «Конвенция ЮНЕСКО о средствах запрещения и предотвращения незаконного ввоза, вывоза и передачи в собственность культурного наследия» 1970 года. «Кодекс практики» поддержал принципы «Конвенции» ЮНЕСКО, хотя не был ратифицирован британским правительством. Более позднее предложение ЮНЕСКО о возвращении культурного наследия в страну ее происхождения не скрывается, так же, как и заявление британских политических кругов по этому поводу. Отдельные музеи одобрили «Кодекс практики», и, по крайней мере, один Региональный музейный совет требует его соблюдения как необходимое условие при выдаче помощи в виде гранта. Это поощрило Музейную Ассоциацию оживить идею составления реестра музеев, которая впервые обсуждалась в конце 60-х годов и требует соблюдения определенных минимальных стандартов для получения помощи в виде гранта.

Возрастающий в мире интерес к сохранению наследия человечества и природы также получил отражение в британском законодательстве.

Британское правительство опубликовало «Акт о старинных памятниках и археологических зонах 1979 года» и «Акт о природе и сельской местности 1981 года». Оба этих закона используются в музейной собирательной политике. Другое законодательство предполагает существование тенденции, имеющей отношение ко многим музеям. «Акт о национальном наследии 1983 года» предоставляет права попечительства Научному музею и Музею Виктории и Альберта, прежде составлявшим часть департамента образования и науки, вводя их в число других главных национальных учреждений. Этот акт предусматривает обеспечение новыми поступлениями музеи вооруженных сил, находящиеся в ведении Министерства обороны, так же как и охрану исторических памятников и зданий. Однако структура обеспечения пополнения музеев в Великобритании остается достаточно сложной.

Постоянная комиссия музеев и галерей опубликовала в 1979 году свой доклад «Структура системы музеев» и развила в нем некоторые положения, содержавшиеся в докладе департамента образования и науки 1973 года, снова предлагая основать центральный орган, определяющий

музейную политику. В 1981 году «Постоянная комиссия» стала называться «Комиссией музеев и галерей» с повысившейся ответственностью. Хотя она и не является учреждением, определяющим музейную политику, ее дополнительные права дают ей большие возможности решать основные проблемы музейного дела. Доклады этой комиссии о музеях в Уэльсе (1981 г.), о нуждах региональных музеев в Северной Ирландии (1978 г.) и национальных коллекциях в Шотландии (1981 г.) привлекают внимание к проблемам этих территорий Объединенного королевства, причем последний доклад включает в себя рекомендацию создания Шотландской музейной комиссии. Следующий доклад комиссии музеев и галерей (1982 г.) поддерживает графства, предлагая создать в них консультативные комитеты по координации музейной деятельности на этом уровне, что подтверждает положения предыдущего доклада Комиссии 1979 года.

Поддержка предложения наиболее важным провинциальным музеям получать напрямую правительственные финансовые дотации впервые была высказана в докладе Департамента образования и науки 1973 года, тщательно разработанная Постоянной комиссией музеев и галерей в 1979 году, была предложена комитетом всех партий в Палате общин в 1982 году. Ответ правительства на этот запрос был осторожным, однако оно подтвердило предложение упразднить Совет Большого Лондона и Советы столичных графств, которые, если будут осуществлены, будут иметь значительные последствия для ведущих музеев страны.

К середине 80-х годов музеи в Великобритании находились в парадоксальной ситуации. Это был период недостатка финансовой поддержки музеям и, одновременно, обилия докладов правительству с рекомендациями дополнительного финансирования и лучшей организации музеев. В течение 60-х – начале 80-х годов в стране отмечался рост осознания общественностью ответственности за состояние музеев, не засвидетельствованное в подобных размерах в другие десятилетия XX века. Это привело к осознанию обществом важной роли, которую играют музеи не только в сохранении ключевых аспектов национального наследия, но и на службе обществу, поскольку вносят свой вклад в повышение качественного уровня жизни и влияют на экономику страны, поощряя туризм.

Среди новых отделов музеев, открытых в последние полтора десятилетия XX века, следует назвать Галерею Клора для коллекции полотен Тернера в Галерее Тейта, открытую в 1985 году, и флигель Сэйнсбери в Национальной галерее, открытый в 1991 году. В обоих отделах использовались традиционные материалы, хотя совершенно различными способами. Постмодернистские элементы Галереи Клора (архитектор Джемс Стерлинг) контрастируют с холодной величественностью флигеля Сэйнсбери (архитекторы Вентури, Раух и Скотт Браун), оформление которого

напоминает флорентийский храм, соответствует полотнам раннего Возрождения, которые размещены в нем. В конце XX столетия наметилась тенденция к децентрализации национальных музеев. Отделения Галереи Тейта были открыты в Ливерпуле (1988 г.) и Сент-Айвзе (1993 г.).

В связи с усилившейся тенденцией американских музеев и коллекционеров вывозить ценные предметы музейного значения из Великобритании в США в 1947 году были введены Уэверлеевские правила (названные по имени виконта Уэверли, первого президента комитета по экспорту произведений искусства Великобритании). В выдаче лицензий на вывоз предметов «культурного значения» могло быть отказано, и их могли в таких случаях приобретать британские учреждения по экспортной цене. Эта система, узаконенная в 1950 году и находившаяся в ведении Совета торговли и соответственно Департамента торговли и промышленности, была первым в Великобритании законодательным мероприятием по регулированию вывоза произведений искусства. Она продолжает действовать и поныне.

В годы после окончания Второй мировой войны произошли фундаментальные изменения в художественном рынке страны. В 1950-е годы Лондон стал международным центром торговли произведениями искусства, а на рынке этих произведений аукционерские компании стали господствовать над отдельными артдилерами. Два фактора способствовали этой ситуации: ограничения, введенные французским правительством для оценщиков произведений искусства в Париже в результате упадка этого города как центра международных распродаж этих произведений, и, во-вторых, динамическое управление фирмой Кристи Айвеном Чансом и фирмой Сотби Питером Уилсоном, вместе с менее жесткими правилами ввоза и вывоза произведений искусства в Великобритании, Монако и Швейцарии, что сделало оба аукционерных дома эффективными монополистами в Лондоне, Нью-Йорке, Монте-Карло и Женеве. В 1960-х годах объем операций по торговле произведениями искусства стал громадным, цены росли быстро и устанавливались новые цены, в частности на живопись импрессионистов. Индекс Сотби в газете «Таймс» свидетельствовал о том, что цены на работы старых мастеров с 1951 по 1969 год увеличились семикратно, на произведения импрессионистов в 17,5 раза, а на живопись XX столетия в 29 раз.

В конце 1960-х годов на рынке появились японцы, и в 1969 году фирмы Сотби и Кристи устроили распродажи в Токио. «Золотой век» достиг вершины в конце 1980-х годов, когда распродажи произведений импрессионистов и постимпрессионистов достигли рекордных цен у американских, австралийских и японских клиентов (например, 83 млн. 900 тыс. фунтов стерлингов за портрет доктора Гаше (1890 г.) работы Ван Гога на аукционе Кристи в Нью-Йорке в 1990 году). В 1990 году

крах международного фондового рынка, сопровождавшийся обнаружением того, что фирма Сотби ссудила австралийскому антрепренеру Алану Бонду деньги для приобретения картины Ван Гога «Ирисы» (1889 г.), вызвала потерю доверия к художественному рынку.

Часто производились попытки искусственно провести инфляцию художественного рынка или убедить покупателей, особенно в периоды высокой инфляции, что вклад в произведения изобразительного искусства приносит большую пользу, чем любой другой товарный капитал. Однако, обычно произведения искусства не оцениваются даже выше средних индексов биржевого рынка и причуды вкуса продолжают оказывать влияние на цены на художественном рынке. Например, в Великобритании в конце 1980-х годов клиенты, в основном, вкладывали капиталы в современное искусство. Произведения таких недавних выпускников художественной школы в Глазго, как Эдриен Вишневский и Стивен Кэмпбелл, достигли более высоких цен, чем произведения известных авторов. Стимул к этому исходил от Чарльза и Дорис Саачи, которые продавали произведения таких художников, как Аксельм Кифер, Юлиан Шнабель, Франческо Клементе и Сандро Кья, чтобы приобрести то, что они считали образцами британского искусства, и пополнить ими свою коллекцию.

Международный экономический спад начала 1990-х годов вынудил покупателей вкладывать капиталы в нечто иное, чем произведения наиболее авторитетных имен. В то время, как цены на произведения современных авторов понизились больше, чем ожидалось, картина Тициана «Венета и Адонис» (1555 г.), которая на аукционе Кристи в 1884 году была продана за 1764 фунта стерлингов (когда ее считали только произведением школы Тициана), была продана в лондонском помещении этого же аукциона в декабре 1991 года за 7 млн. 480 тыс. фунтов стерлингов для консорциума, приобретшего ее для перепродажи на бирже (теперь находится в музее Пола Гетти в Малибу, Калифорния, США). Лучшие образцы прикладного искусства заняли больше места на рынке.

С того времени, когда наука, прежде обращавшая внимание только на произведения изобразительного искусства, стала внимательнее изучать и это искусство, отмечается его большее понимание и повысились цены на предметы прикладного искусства, особенно на мебель, когда стало возможным определить имя ее создателя или точное ее происхождение. Французская и английская мебель XVIII века и старинная американская мебельи их цена – пример проявления этой тенденции, хотя цена в 8 млн. 580 тыс. фунтов стерлингов за бадминтонский кабинет (1732 г., бывшее поместье Бадминтон, Глостершир, Англия; ныне в Филадельфии, США, в частной коллекции Джонсона) является исключительной в этой отрасли торговли произведениями искусства.

В складывающихся экономических условиях музеям Великобритании приходится учитывать требования рынка. С конца 80-х годов во многих музеях возникают отделы маркетинга или вырабатывается политика в этой области. Планированию экспозиции обычно предшествует изучение интересов потенциальных посетителей. Исходя из этого создается тематико-экспозиционный план. Примером подобной предварительной работы является деятельность Музея Виктории и Альберта в Лондоне. В 1988 году Т. Т. Цуй передал музею 2 млн. долларов для ремонта и реконструкции Китайской галереи. Новая галерея была открыта в 1991 году. Большую роль в выборе экспозиционного решения сыграла кампания по изучению общественного мнения. Исследованию подверглись потенциальные посетители. Были определены их потребности и интересы. Успех новой выставки у посетителей подтвердил опрос лиц, осматривающих Китайскую галерею.

Геологический музей в Лондоне в 1987 году провел исследование среди посетителей для того, чтобы выяснить уровень понимания ими проблем геологии. Это помогло составить план выставок и выявить необходимость составления серии выставок с диалогическими методами показа[105].

С начала 90-х годов наметилась децентрализация музейного управления. Национальные музеи не испытывали потребности в представлении своих дел Комиссии по делам музеев и художественных галерей в центральном правительстве. Администрация этих музеев предпочитает непосредственно обращаться в Управление национального культурного наследия.

Музеи Шотландии стремятся ограничить свое подчинение Комитетом по музейным делам Шотландии. В графстве Лестершир также произошла реорганизация управления и финансирования музеев. Наметилась тенденция переподчинения музеев разветвленной системе органов, ведающих культурой и просвещением[106].

В 1995 году произошла смена руководства Комиссии по делам музеев и художественных галерей[107]. Новый директор комиссии Тимоти Мейсон, рассматривая приоритетные направления деятельности Комиссии, уделил особое внимание необходимости выработки национальной политики в музейной сфере, признающей высокую роль музеев и галерей в культурной жизни страны. Было объявлено о введении обязательной регистрации музейных учреждений, что должно придать процессу создания музеев в стране более организованный характер.

В 90-е годы XX столетия в Великобритании изменилась роль музейных смотрителей. Они стали принимать более активное участие в работе музеев. В ряде этих учреждений смотрители осуществляют надзор за аппаратурой, контроль за температурно-влажностным режимом, участвуют

в организации экскурсионного обслуживания, оказывают помощь посетителям во время работы выставок, участвуют в деятельности по обеспечению сохранности фондов. Тенденция к расширению функций музейного смотрителя ставит на повестку дня задачу профессионального обучения этой категории служащих. В последнее время в музеях произошли изменения в возрастном составе и уровне образования музейных смотрителей. Сейчас значительная их часть состоит из мужчин в возрасте до 45 лет, имеющих высшее образование[108].

В 90-е годы XX столетия музейные работники стали привлекать к работе над выставками профессиональных художников. Такие авторы создают яркие экспозиции, которые привлекают посетителей. В качестве примера подобной работы можно привести выставку «Memento mori (Помни о смерти)», которая была устроена в Городском музее Эксетера[109]. В разработке проекта принимала участие художница Дж. Грант, использовавшая при создании экспозиции элементы театрализации. Она разместила музейные экспонаты совместно с предметами современного искусства. Это позволило создать новый контекст для их понимания.

За 1975-1995 годы музеи Великобритании сильно изменились. Повысились требования к деятельности музейных смотрителей, стали привлекаться к работе музеев профессиональные художники, что создает новые возможности для представления и истолкования экспонатов, сотрудники музеев все чаще прислушиваются к мнению публики и, исходя из него, создают новые выставки. Постоянно меняется структура управления и финансирования музеев Великобритании. Выросла посещаемость музеев: в 1982 году тридцать пять тысяч этих учреждений страны посетило около пятидесяти миллионов человек.

На 50-е годы XX столетия пришлось создание системы регионального музейного обслуживания, в задачи которой вошло предоставление провинциальным музеям услуг по проектированию экспозиций, подготовке музейных сотрудников, консервации предметов.

С 1965 года вступило в силу новое законодательство, поддерживающее местные музеи. В этот период начинаются меняться взгляды на функции музея.

С 1965 по 1974 год происходило изменение понятия «музей», на смену традиционным учреждениям стали приходить музейные центры. В них при создании экспозиции стали учитываться желания потенциальных посетителей. Появление новой отрасли археологии вызвало создание новых – промышленных – типов музеев.

В последнюю четверть XX века музеи изменились еще сильнее. В них стала использоваться компьютерная техника, позволяющая создавать качественно новые экспозиции. Музеи стали привлекать к их созданию профессиональных художников. Были созданы службы, выясняю-

щие отношение потенциальных посетителей к тематике будущей выставки и создание экспозиции на основе уровня подготовленности и степени заинтересованности будущих зрителей вопросами этой тематики.

В другой стране Западной Европы – во Франции после окончания Второй мировой войны отмечался невиданный наплыв посетителей в музеи и на выставки. Люди, пережившие ужасы оккупации и войны, стремились найти покой в мире гармонии, царившем в экспозиционных залах. В 1945 – 1947 годах по инициативе министра культуры Андре Мальро попытались оснащать провинциальные музеи выполненными в натуральную величину репродукциями знаменитых шедевров. Подобная подмена произведения его репродукцией значительно обедняет восприятие. Вдобавок, репродуцировать большие картины на одном листе в те времена не представлялось возможным, приходилось печатать отдельные фрагменты. Однако элементы отличались друг от друга по качеству печати, и проект пришлось забросить[110].

К 1970 году во Франции было 1183 музея (гораздо больше, чем накануне Второй мировой войны). Правительство выделило значительные средства на реорганизацию музеев в Лионе, Марселе, Гренобле, Руане.

В Бордо в 1962 году бароном Филиппом Ротшильдом был создан музей Мутон в замке Мутон-Ротшильд. Ф. Ротшильд в течение сорока лет создавал коллекцию, посвященную культуре вина. В коллекцию входили предметы прикладного искусства (в первую очередь, посуда), натюрморты, скульптура.

Открытый в 1949 году в Тулузе Музей Поля Дюпона после длительной реконструкции вновь открылся в 1980 году в обновленном и расширенном виде.

В 1983 году в Ангулеме был усовершенствован Музей изящных искусств, ядром которого стал дар Г. Зомма – уникальная коллекция предметов искусства Африки и Океании.

В Париже был открыт ряд новых музеев, в том числе Музей импрессионизма (1947 г.), позже (в 1986 г.) превращенный в Музей д’Орсэ (искусства XIX века). В 1949 году открылся музей-ателье скульптора А. Бурделя, в 1961 году во дворце Токио Городской музей современного искусства, в 1977 году переведенный в открытый тогда Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, французского президента, в ведении администрации которого он находился. Основой коллекции центра являются произведения западноевропейского искусства 1905 – 1960 годов. Помещение дворца Токио используется для временных выставок, устраиваемых музеем художественного эксперимента.

В 1985 году в Париже открыли музей П. Пикассо на основе коллекции, подаренной его наследниками.

По инициативе Ж. Помпиду (1973 г.) в 1986 году в бывшем здании парижского вокзала д'Орсэ открыт Музей искусства XIX века, представляющий произведения французского искусства с 1850 по 1914 год. Сюда были переведены полотна из музея Лувра и весь Музей импрессионизма из Люксембургского дворца. Любители, потомки художников и члены «Общества друзей д'Орсэ» подарили музею 223 работы, поступившие сюда после 1986 года из числа 287 произведений искусства.

Третьим после Центра Помпиду и музея д'Орсэ большим осуществленным музейным проектом, предпринятым президентом Ф. Миттераном, было значительное расширение помещения музея Лувра, чтобы предоставить больше места для его огромных коллекций. Как и два предыдущих проекта, задуманные предшественником Ф. Миттерана Ж. Помпиду, он предпринят для решения унаследованных проблем и отразил уровень публичных дарений французских любителей искусства, непревзойденный со времен Второй империи.

Германия и Австрия после их освобождения союзными войсками от гитлеризма были разделены на четыре зоны оккупации, и только в 1949 г. были созданы Федеративная Республика Германии (ФРГ) в западных зонах и Германская Демократическая Республика (ГДР) в восточной, советской зоне оккупации (в Австрии с самого момента освобождения была восстановлена государственность при наличии и там четырех зон оккупации союзниками вплоть до 1955 года).

Вскоре после вступления войск союзников в Германию и Австрию значительная часть конфискованных и украденных нацистами музейных и коллекционных предметов была обнаружена в более чем тысяче подземных хранилищ. (В их числе предметы Дрезденской галереи и «сокровища Приама» из раскопок Трои, найденные советскими военнослужащими). Эти ценности во французских, американских и британских зонах оккупации были помещены под надзор службы памятников, изобразительного искусства и архивов и сосредоточены во временных хранилищах, чтобы затем возвратить их первоначальным владельцам – личностям или учреждениям. Предметы музеев Музейного острова в Берлине, обнаруженные союзными войсками Запада в своих зонах оккупации, были переданы в западноберлинский музей Далем.

В восточной зоне большая часть обнаруженных музейных предметов перенаправлена в СССР для их реставрации (согласно официальной советской версии). Большая их часть передана властям ГДР, о возвращении остальной части переговоры идут до сих пор.

Коммунистические власти использовали все культурные учреждения, а в их числе и музеи, по советскому образцу. Музеи ФРГ находились под контролем властей соответствующих городов и федеральных земель с большой степенью сотрудничества между этими учреждениями. Они бы-

ли образовательными и воспитательными учреждениями и местами посещения иностранными туристами. В ГДР идея музея как учреждения воспитания политического сознания и идеи гражданственности находилась в центре внимания властей, руководивших культурной работой. Независимо от этих отличий, музеи в обоих германских государствах занимали ведущую роль в привитии чувства культурных преемственности и ценностей в разделенной после войны и психологически дезориентированной нации.

В 1950-е – 1960-е годы здания многих немецких музеев были восстановлены. Старая Пинакотека (Мюнхен) восстановлена Г. Дёлльгастом таким образом, что изображение бомбы, которая взорвалась в ее центре, было вмуровано в наружную стену музея как военный мемориал. Работа И. Видемана по восстановлению Глиптотеки (Мюнхен) включала в себя новый кирпичный интерьер с реставрированным внешним видом.

В Западной Германии было построено много новых музеев по проектам немецких и иностранных архитекторов в основных международных архитектурных стилях. Среди них можно назвать построенную в интернациональном стиле Новую галерею (1965 – 1968) в Берлине (Л. Мис ван дер Роэ) и Городской музей искусства (1966 – 1968) в Билефельде (Ф. Джонсон), а также постмодернистскую перестройку Новой Пинакотеки (1974 – 1981) в Мюнхене (А. фон Бранке) и новую Государственную галерею (1977 – 1982) в Штутгарте (Дж. Стерлинг и М. Уилфорд).

После 1950-х годов в Западной Германии возрос уровень профессионализации в музеях и музейном штате в области консервации и сохранения, экспозиции, хранении и исследовательской работе. В этот период была создана национальная профессиональная организация Немецкий музейный союз, и многие немецкие музеи принимали участие в международной музейной деятельности вступлением в Международный Совет музеев (ИКОМ). Это способствовало полноценному участию ФРГ во многих международных выставках 1970-х – 1980-х годов, включая выставку «Нюрнберг: 1300 – 1500 годы: Искусство готики и Возрождения», которая была открыта в Германском Национальном музее в Нюрнберге и в Метрополитен-музее искусства в Нью-Йорке. После воссоединения Восточной и Западной Германии в октябре 1990 года, музеи восточных земель увеличиваются в размерах. В ФРГ восприняли институциональную модель международного сотрудничества и заботу о роли музеев в туризме. Эффект объединения Германии наиболее заметен на примере рационализации дублирующих друг друга учреждений в Берлине под руководством учреждения «Прусское культурное наследие».

В 1990-е годы вопросы этой рационализации горячо обсуждались общественностью в связи с идеей возвращения к интеграции различных аспектов культуры на Острове музеев, которой активно противостоял

директор «Культурного наследия» В.-Д. Дубе. Он предпочитал в дальнейшем расширять комплекс музеев в Далеме (бывший Западный Берлин). В феврале 1991 года дебаты были завершены предложением создать новую галерею на Кемперпляц. Европейское искусство решили сосредоточить в Далеме, а археологические музеи оставить на Острове музеев. Это очевидно финансовое решение в пользу Западного Берлина вызвало определенное недовольство среди общественности, хотя его попытались компенсировать преобразованием бывшего Гамбургского вокзала в музей современного искусства.

Во время Второй мировой войны были повреждены здания многих итальянских музеев, но их коллекции вовремя эвакуировали. При восстановлении музейных зданий использовались современные архитектурные приемы. Достойны упоминания работы архитектора К. Скарпы в Палермо, Поссаньо, Венеции и Вероне (в 1953 – 1964 годах), Ф. Альбини в Генуе (1952 – 1961), Л. Пассарелли и его фирмы в Латеранских музеях в Риме (1965 – 1970).

Важная роль музеев – не только как великого эстетического воспитания, но и как хранилища художественной культуры, была всеми признана к концу 1960-х годов. Признание их роли в защите культурного наследия было особенно подчеркнуто на выставке творчества Дж. Романо в Валле ди Суза (1977) и в исследованиях искусства Умбрии (1977 – 1978 гг.), предпринятых Б. Тоскано.

Новой сферой музейных интересов было сохранение церковных одеяний и утвари, вышедших из обихода во время литургических реформ. Это наследие потребовало решения ряда вопросов консервации в диоцезальных и приходских музеях, часто специально устраиваемых для хранения подобных предметов. Еще одним новым элементом в музейном деле Италии стало появление музеев, посвященных крестьянской культуре. Первым подобных музеев был Музей общины Контадино в Сан Марино ди Бентиволье (Болонья), основанный в 1973 году.

В Италии коллекции произведений современного искусства долгое время не получали такого развития, как в других странах. Единственной коллекцией, дающей широкое представление о развитии искусства в XX веке, является коллекция Пегги Гугенгейм, подаренная ее владелицей Венеции.

Только с 1960-х годов стали возникать музеи с коллекциями современного искусства (коллекция Панца ди Бьюло в Варезе, коллекция Гори в Челле ди Пистойя).

Произведения современного искусства не сразу заняли свое место в музеях, первоначально публика знакомилась с ними на выставках, ведших свое начало с первых десятилетий XX столетия. Упоминавшаяся выше выставка «готового платья» М. Дюшана – начало важного отноше-

ния к выставкам XX века. Изменилась установленная связь между выставкой и ее содержанием. Обычно, экспонаты стали представляться потому, что они являются произведениями искусства, хотя они оставались таковыми, будучи представленными или не представленными на выставке. В XX столетии, однако, определенная часть художников стала полагать, что произведение искусства может быть таким посредством его представления в музее. Следовательно, подразумевалось, что все, чему предоставлено это право, является произведением искусства. Хотя работа М. Дюшана «Фонтан» (1917), представлявшая собой обычный писсуар, по мысли авангардного нигилистического течения искусства дадаистов (к которому он принадлежал), носила иронический характер, позднейшие художники восприняли его вызов более серьезно (хотя их намерения часто были двусмысленными). Например, художники течения поп-арта 1960-х годов выставляли банальные, изготовляемые массовым порядком предметы как произведения искусства, считая, что они олицетворяют наиболее характерные и привлекательные стороны современного общества потребителей.

Несмотря на продолжавшееся использование выставок многими художниками XX века, некоторые из них выступали против того, что они видели в элитарной, коммерциализированной атмосфере выставочной системы, в частности, когда она сосредоточивалась в галереях арт-дилеров. Это привело к появлению различных форм недолговечных публичных выставок таких произведений искусства, которые по своей природе не могли быть выставлены традиционным образом. Среди них были особо известны произведения искусства акционизма (с демонстрациями «хэппенинга» и «перформанса») в 1960 – 1970-е годы, которые состояли только из демонстраций «действия» самого художника, не оставляя места для выставки произведения искусства. Разновидностью акционизма был «боди-арт», в котором демонстрировался сам художник, также в абсурдных ситуациях с нелепыми атрибутами. Произведения другого авангардного направления – «лэнд-арт» – специфичны тем, что представляются на выставках посредством их фотографий, документации и фрагментов материалов. Французский художник Ив Клейн разрушил нормальную форму выставки в 1958 году, устроив выставку «Пустота» в галерее Ири Клер в Париже. Он отказался от мебели и выкрасил все стены белым цветом, представляя этим экспозиционное пространство. В 1959 году он опубликовал несколько «Рецептов нематериального», в которых рекомендовал продавать каждому «зону нематериальной художественной чувствительности» за определенную массу золота. Рецепт был только «материальным остатком приобретенной работы». Действительное же отсутствие подобных «работ» отрицало возможность существования выставок.

Продолжали развиваться обменные и, в том числе, международные выставки традиционного искусства. Они вновь открывали зрителям и профессионалам творчество отдельных художников, периодов, стилей и стран, что способствовало расширению сведений и об отдельных произведениях искусства и об искусстве в целом. Этому помогало издание полноценных каталогов выставок, составляющихся со второй половины 1940-х годов, когда после Второй мировой войны произошел расцвет обменных выставок, стимулировавшийся повышением роли истории искусства как академической дисциплины, а также научного уровня каталогов выставок.

Примером может служить каталог выставки обнаруженных союзниками при освобождении Германии от гитлеризма произведений искусства, показанной в Балтиморе, Нью-Йорке, Вашингтоне и других городах США перед возвращением их законным хозяевам[111]. Каталоги обменных выставок становились все более полными и объемными, превратившись из простых путеводителей для посетителей в дорогие научные тома, содержащие отчеты о результатах новейших исследований об экспонатах с весьма детальной информацией о них и обилием иллюстраций[112].

Риск для произведений искусства вызвал повышенные требования к упаковке, транспортировке, контролю за температурно-влажностным режимом, освещением, обеспечению безопасности, страхованию. Определенные категории музейных предметов не подвергаются обмену (например, настенная живопись), или же подвергаются ему в исключительных случаях, если их сохранение может быть обеспечено. Передвижные выставки сейчас устраиваются гораздо реже. Несмотря на все ограничения, выставки продолжают множиться и количественно, и тематически, и сама история выставок могла бы показаться отправной точкой для нового типа выставок.

В США продолжает функционировать крупнейший в мире комплекс музеев, объединенный Смитсоновским институтом в Вашингтоне. В XIX веке английский минералог и химик Джемс Смитсон завещал 120 тысяч фунтов стерлингов американскому народу. Завещанные золотые соверены в мешках были переправлены через океан в 1846 году, спустя 17 лет после смерти Смитсона, Конгресс США решил открыть на основе завещанного Смитсоновский институт «для расширения и распространения знаний в народе». Почетный совет института составляют президент и вице-президент страны, государственные секретари (министры).

Значение Смитсоновского института, который объединяет пятнадцать ведущих музеев страны, зоопарк и некоторые научные институты, непреходяще.

Музеи Смитсоновского института – одни из наиболее впечатляющих в мире, он выполняет серьезную научно-исследовательскую программу в

ряде отраслей культуры и науки (не говоря уже о музееведении). Но главное, конечно, институт выполняет большую квалифицированную образовательную и культурную программу, включающую в себя фестивали фольклора, концерты, лектории, кинопрограммы и другие представления.

Автор пособия знакомился в феврале 1991 года с обширной деятельностью Смитсоновского института в его Информационном центре. Этот центр вместе с административными службами и Международным центром Вудро Вильсона для ученых располагается в первом здании института на Джефферсон Драйв, которое завершил строительством один из наиболее известных архитекторов Вашингтона Ренвик-младший в 1855 году. Здание построено из красного сенекского песчаника в норманнском стиле двенадцатого столетия. Оно получило название «Замка» из-за своей формы – к основной части строения примыкают остроконечные башни. Слева от холла «Замка» покоятся останки Дж. Смитсона, перенесенные сюда с кладбища в Генуе. Не обошлось без курьеза: на надгробии ошибочно указано, будто бы он умер в 75-летнем возрасте, хотя он прожил 64 года.

Стиль «Замка» не совпадал с господствующим стилем величественных дворцов официального Вашингтона, которые со всех сторон окружают бульвар Молл. Теплый ярко-красный цвет «Замка» выделяется на фоне беломраморных «гробниц» зданий департаментов. Неправильные размеры и проекции «Замка» – и горизонтальные, и вертикальные – контрастируют с симметричными коробками административных построек и придают Моллу уют. Этот уют автор пособия ощутил при входе в «Замок» еще и потому, что совсем рядом под музыку кружилась карусель, на лошадках которой сидели малыши, заботливо поддерживаемые папами и мамами.

В помещении «Замка» сохранились и некоторые выставки, в частности, выставка старинных механизмов и машин.

После Второй мировой войны музейная сеть в США значительно выросла. В 1971-1972 годах в стране насчитывался 1821 хорошо устроенный музей. Более 45 % художественных музеев из этого числа было основано после 1940 года. Смитсоновский институт хорошо иллюстрирует рост музейного сектора, будучи крупнейшим в мире комплексом музеев. Среди них – Национальный музей американского искусства и Галерея Ренвика, Национальная портретная галерея, Национальный музей африканского искусства, художественная галерея Фрира, Музей и скульптурный сад Джозефа Хиршхорна. Последний расположен рядом со зданием «Замка» Смитсоновского института в Вашингтоне и основан финансистом родом из бедной иммигрантской еврейской семьи из Латвии, который передал за семь дней до своей смерти в 1974 г. свою богатую коллекцию из двух тысяч образцов современной скульптуры и четырех тысяч образцов живописи американскому народу. Для автора пособия была

неожиданной встреча с незнакомыми для нас скульптурами англичанина Генри Мура (здесь собрана наибольшая в США коллекция его работ), итальянца Джакомо Манцу, Эпстайна, Липшица и других.

По другую сторону Молла расположена в двух зданиях Национальная галерея искусств. В ее западном крыле размещаются собрания европейской живописи и скульптуры XII-XIX вв. Здание выстроено и коллекции собраны, а затем все это передано полвека тому назад стране по завещанию миллиардера Эндрю Меллона. Здание облицовано бело-розовым мрамором, внутри стены и колонны отделаны цветным камнем. В ротондах здания бьют фонтаны, стоят вечнозеленые деревья в кадках.

Экспозиция богата блестящими образцами изобразительного искусства. Но после Эрмитажа поражает, пожалуй, только хорошими коллекциями голландского художника Хоббемы и Гойи. Автору посчастливилось посетить в галерее мемориальную выставку Ван-Дейка, в числе картин увидеть и знакомые по экспозиции того же Эрмитажа портреты.

В этой галерее на выставке Ван Дейка на пюпитрах были закреплены подробные путеводители по залам, с информацией о каждой картине.

В художественных музеях США совершенствуются способы представления и разъяснения экспонатов.

Залы Метрополитен-музея в Нью-Йорке, посвященные Египту, представляют собой полноценную картину развития его на протяжении правления тридцати царских династий. Экспонаты оснащены добросовестными этикетками. Кроме того, в залах имеются места для разбора каждого экспоната – их изображения вынесены на подсвеченные снизу стеклянные столешницы столов – подробными пояснительными текстами здесь же. За этими столами сидят не только студенты, но и все те, кто интересуется древней страной, читают и делают записи.

Ряд учебных музеев располагает оригинальными произведениями искусства. Таковы музеи искусств Фогга и Артура Сэклера в Гарвардском университете (Кембридж, штат Массачусетс).

В первом этаже Музея Фогга размещены залы итальянского Возрождения и галереи Арманда Хаммера с произведениями стилей барокко и рококо. В залах представлены оригинальные произведения. На таких оригиналах студенты-искусствоведы могут видеть настоящее искусство. В залах на пюпитрах лежали толстые путеводители с копиями находящихся здесь произведений и подробным их разъяснением.

Здесь находятся экспонаты изобразительного искусства XIX и XX веков, включая наиболее интересные произведения мастеров живописи США. Рядом с Музеем Фогга размещается здание Музея Артура Сэклера, построенное с интересным решением дневного освещения залов. Однопролетная лестница, ведущая из вестибюля на 4-й этаж, освещается через стеклянную крышу. Вдоль лестничных ступенек проведены

полосы флуоресцентной краски, облегчающие подъем для людей с ослабленным зрением. Экспозиция музея посвящена искусству древнего мира, стран ислама, Индии и Дальнего Востока. Здесь представлены китайские скульптура, керамические и бронзовые изделия, японская и корейская графика, индийские и иранские миниатюры.

Обилие художественных музеев в США в определенной степени объясняется ростом образовательного уровня их жителей и частично было стимулировано биллем правительства США, отразившим перемещение в американских музеях от их традиционного, более пассивного истолкования своей роли приобретения, сохранения, исследования и классификации музейной коллекции и представления предметов публике к более активной роли. Эта роль включает музей в образовательную деятельность, такую, как практические художественные уроки для школьников, преподавателей искусства и общей публики, и лекции, освещающие коллекции. Эта роль включает в себя музейные публикации, передвижные выставки и поощрение частного коллекционирования при посредстве клубов коллекционеров и обществ передачи взаймы произведений искусства.

Образовательная роль американских музеев, которая первоначально отражала благородный гражданский идеализм их основателей, стала возрастающе важной с того времени, когда большинство музеев могли получить публичную финансовую поддержку. Правительство в США (федеральное, штата, города) обычно вносит чрезвычайно мало в публичные учреждения, хотя определенное количество музеев ухитряется получить у него деньги. Музеи, которые функционируют целиком или по преимуществу на публичные фонды, являются относительно нетипичным явлением. Власти, однако, эффективно помогают им косвенным образом, освобождая от налога с помощью кодекса о налогообложении. Это позволяет частным лицам давать деньги или предметы благотворительным или образовательным учреждениям и таким образом выводить стоимость своих дарений от налогообложения, что поощряет такие дарения.

После Второй мировой войны музеи в США стали все больше и больше влиять на вкусы публики не только наиболее высоко оцениваемым искусством прошлого, произведения которого раньше преобладали в их коллекциях, но также и прежде немодными произведениями искусства. Во второй половине XX века в музейных коллекциях возросла ценность нового искусства. Многие новые музеи стали специализироваться на нем.

Чтобы произведения нового искусства получили популярность среди частных коллекционеров, многие музеи стали стимулировать коллекционирование среди своих посетителей.

Это достигалось путем представления в музеях выставок частных коллекций, отделов передачи в наем произведений искусства, выставок-распродаж для посетителей. Несмотря на процветающие учреждения,

такие, как Музей Джона Пола Гетти в Малибу (Калифорния), и постоянно растущий интерес публики к искусству, многие музеи испытывают трудности в финансовом обеспечении своей работы и поэтому постоянно ищут спонсорства среди деловых людей.

Финансовые затруднения, особенно в 1970-е годы, препятствовали музеям создавать выставки только на собственном материале. Одним из путей, с помощью которых музеи пытались пополнять свои финансовые ресурсы, были большие выставки преимущественно престижного искусства, которые могли бы привлечь возможных спонсоров и широкую публику. Подобные выставки, однако, сталкиваются с противоречиями: их устроителей обвиняют в том, что они отдаляют музеи от их основной функции – обзора их собственных коллекций, и в том, что они сужают образовательный потенциал музеев, ограничивая их обзор выставками, которые могут гарантировать привлечение потенциальных спонсоров и большие толпы посетителей. Несмотря на подобные дилеммы, музеи продолжают выполнять те многообразные функции, которые они выполняли в течение всей своей истории.

Среди естественнонаучных музеев США продолжают лидировать Национальный музей естествознания в Вашингтоне и Американский музей естествознания в Нью-Йорке. Национальный музей естествознания, как и многие музеи на Молле, входит в состав Смитсоновского института, а его здание размешается между музеем американской истории и Национальной галереей изобразительного искусства по северной стороне Молла и как раз напротив «Замка», оставшегося по южной стороне бульвара.

Здание музея огромно, Основной его корпус, увенчанный куполом, обращен к противоположной стороне – к «Замку» и был завершен строительством в начале века. В 1960-е годы к нему были пристроены два боковых крыла, Вход в здание окаймлен вечнозелеными деревьями, посаженными в свое время для украшения Молла.

Основной идеей экспозиции залов музея служит мысль об эволюции в природе. Здесь представлены великолепные образцы минералов, в том числе образцы лунной почвы, метеоритов, флуоресцирующих минералов, бриллиант величиной в 45,5 карата. Интересны здесь коллекции морских раковин, скелеты гигантских динозавров (один из них достигает 27 м длины) образцов коралловых рифов, а также деревьев, останки которых сохранялись спрессованными между подземными породами минералов.

О разнообразии животного мира рассказывают диорамы с чучелами рыб, птиц и животных. Отдельно, в круглом зале, размещено чучело африканского слона. Естественно, богаче представлена фауна Америки, чем других частей света.

Американские специалисты в отличие от европейских рассматривают антропологию и этнографию не как исторические, а как неразрывные от

природоведения науки. Поэтому полное название музея «Национальный музей естествознания и национальный музей человека», хотя отделить один музей от другого невозможно. Да в этом и нет нужды. Залы, посвященные антропологии и этнографии, по сути, неразрывно связаны с отделами природы и находятся в одних этажах. На втором этаже представлены самобытная культура североамериканских индейцев, алеутов и эскимосов, этнографические разделы, посвященные культуре народов Тихого океана, Азии и Африки. Третий этаж посвящен народам Южной Америки, западной цивилизации, а также антропологии: происхождению и разнообразию человека. Диорамы и витрины с манекенами и предметами быта и культуры снабжены фонозаписями музыки отдельных народов. Составители экспозиции не стремились представить все народы земли, а выбирали отдельные этносы.

Необычно представлено общее развитие ближневосточной и средиземноморской культуры на отдельных исторических этапах. В диорамах и на макетах прослеживается эволюция развития этой культуры, от древнейших земледельческих культур Двуречья, Ирана и Египта до средневековья без выделения развития отдельных этносов. Через каждый временной этап истории представлены рисунки мужчины и женщины этого времени, показатели их физического развития, подведены итоги этого этапа в развитии цивилизации.

В антропологическом разделе в прозрачных кубах можно проследить эволюцию черепа человека от стадии австралопитека до современного типа. Представлены египетские, древнеперуанские мумии, а также образцы деформаций и других изменений тела человека – от трепанации черепа в Перу до татуирования кожи в Японии и у европейских и американских моряков.

Другой крупный естественнонаучный музей США – Американский музей естествознания в Нью-Йорке. Архитектура огромного здания Музея представляет собой курьезную смесь стилей. Перед зданием находится скульптурная композиция Теодора Рузвельта верхом на лошади. Президента США (1901 – 1909) поддерживают индеец и негр. После ухода с поста президента Теодор Рузвельт совершил интересные экспедиции, а предметы, привезенные из дальних стран, передал музею.

Отдел антропологии музея отличается высоким уровнем хранения музейных предметов и информации о них.

В залах североамериканских индейцев интересны каноэ с готовыми к бою воинами, группы манекенов в одеждах эскимосов и индейцев различных языковых групп. Рядом расположены залы с чучелами североамериканских животных и зал североамериканских лесов. Все здесь посвящено природе и человеку одной части континента. В соседнем зале представлено великолепие разнообразных раковин моллюсков, который

своими цветами превосходил только зал метеоритов, минералов и драгоценных камней. В следующем этаже представлены экспонаты, рассказывающие о культуре жителей Африки, Азии и Латинской Америки. В одном из залов слышится ритуальная музыка индейцев, в другом – ритм африканских тамтамов, в третьем – медленные дальневосточные мелодии.

Наибольшее впечатление производит на посетителей зал «Африканские млекопитающие», высотой в два этажа. В центре размещена группа слонов в состоянии тревоги, вдоль стен – диорамы с группами жираф, зебр, антилоп, горилл, львов, гиппопотамов, крокодилов. На галерее в этом же зале на уровне верхнего этажа в других диорамах можно увидеть различные виды обезьян, носорогов, леопардов и гиен на фоне африканских растений и деревьев.

Сотрудники этого музея были в свое время первыми в мире, кто создавал подобные многофигурные композиции на фоне естественной среды обитания. Эти композиции и диорамы стали образцами для других музеев мира.

После этих залов витрины с птицами, залы земноводных, древних ящеров уже не производят большого впечатления. Правда, зал народов Тихого океана с выставленными в витринах собранными этнологом М. Мид священными масками, изогнутыми фигурами и орнаментированными щитами интересен, но скорее не самими предметами, а их экзотичностью; в таком объеме в наших музеях собрания предметов культуры жителей этих экзотических архипелагов не представлены.

Успешно функционируют в США и провинциальные естественнонаучные музеи. К их числу относится Музей естествознания штата Флорида в Гэйнсвилле. Экспозиционные залы его устроены в виде темной пещеры с подъемами и спусками. Освещены в этом отделе музея только витрины с живыми представителями подземной фауны – ящерицами, тритонами, ядовитой восточной королевской змеей. За этим залом следуют зал минералов, образцов почвы, моделей болот и озер в разрезе. Исторический раздел экспозиции представлен и оформлен интереснее и полнее других.

Большая временная выставка с озвученным текстом лекторского сопровождения экскурсии была посвящена Форту Моуз на территории нынешнего штата, в котором с 1763 по 1812 годы существовал свободный негритянский батальон на британской службе. Обязательные тексты с иллюстрациями к выставке представлены на нескольких перемещающихся планшетах в вертикальной раме. Подчеркивается, что это был единственный островок свободы темнокожих на континенте. Представлены манекен солдата форта в красных мундире и камзоле, с париком и треуголкой на голове, диорама, в которой показана улица форта, витрины с результатами археологических раскопок на территории форта. На неосвещенной витрине видны обнаруженные археологами черепок сосуда или

деталь инструмента. Нажатием кнопки освещается фас витрины, на которой воссоздается облик целого сосуда и инструмента. В вертикальной части соседней сдвоенной витрины изображена полевая работа археологов, а в горизонтальной части помещены орудия их труда.

Другая временная выставка посвящена текстильным изделиям Центральных Андов.

В коридоре, освещенном большими окнами, помещены трехступенчатые витрины; вверху вертикальные щиты, затем под прямым углом горизонтальные, а под ними снова вертикальные, но уже не щиты, а витрины. В верхней чести помещены большие портреты выдающихся людей Флориды – Менендеса, Тернбелла, Оцеолы, Флэглера, пионера цитрусоводства в штате Найта и других. В горизонтальной части размещены предметы, относящиеся к деятельности каждого из этих людей, например, шпага времен испанских завоеваний, золотопромывальня, макет железнодорожного вагона и др. В нижней же части помещены портреты поменьше размером и информация о деятелях прошлого. Дальнейшие витрины и стенды посвящены транспорту, экономике, земельному буму конца XIX – начала XX вв., политической истории штатов.

Последний зал овальной формы освещен окнами с трех сторон. В его центре подковообразный стол, внутри которого размещены выдвижные ящики с этикетками: «Минералы», «Змеи», «Археология», «Текстиль», «Нумизматика» и т.д. Стоит потянуть за ручку ящика, и можно увидеть в нем чучела грызунов, в другом застекленном ящике бабочек.

Сюда можно придти, чтобы углубить знания, рассмотреть необходимые предметы, скажем, бабочек, и сопоставить их с тем, что написано в том или ином справочнике, который можно взять в подручной библиотечке в этом же зале.

Среди музеев США следует назвать Национальный музей здравоохранения и медицины, как в 1988 году стал называться старинный, времен гражданской войны I86I-I865 года, Военно-медицинский музей в Вашингтоне. В свое время он выполнял функции медицинского исследовательского института патологии, медицинской библиотеки и музея и располагался рядом с упоминавшимся выше «Замком» на Молле, но его краснокирпичное здание в 1968 году было разрушено, чтобы уступить место упомянутому выше Музею и саду скульптуры Хиршорна. Сам музей был перемещен на северную окраину столицы в подвальное помещение нового здания Военного института патологии, куда тот переехал в 1950-е годы. Один из наиболее популярных музеев страны, который в 1960-е годы ежегодно посещали до миллиона человек, был надолго закрыт, штат резко сокращен, а после открытия музей утратил свою мировую славу. Для будущего возрождения музей переименовали в Национальный музей здоровья и медицины, но до сих пор не решен вопрос о

его новом и более удобном и для работы сотрудников, и для посетителей месте.

Музей, как и Институт патологии, расположен на территории Медицинского центра Уолтера Рида – главного военно-сухопутного госпиталя страны, названного в честь сотрудника музея, который в конце прошлого столетия установил роль москитов в распространении желтой лихорадки и позволил победить эту страшную болезнь тропиков.

В хранилище музея автору этой книги трудно было не залюбоваться высоким уровнем хранения музейных предметов, которым отличается большинство посещенных мною музеев США. Любование сочеталось при этом со здоровой завистью. Все старинные бумажные документы, носители информации были заделаны в прозрачный мягкий материал, сохраняющий их от разрушения, все вещевые предметы разложены по горизонтальным ящичкам на огромных в два человеческих роста полках, которые раздвигаются легким поворотом рулевого колеса, помещенного на торце полки, скользя по рельсам в полу. Автору пособия предложили даже название и реквизиты фирмы, которая такие полки выпускает.

Сотрудники музея продемонстрировали и получение из компьютерного устройства необходимых данных о музейном предмете, затем провели в шесть небольших экспозиционных помещений, в которых ходили несколько посетителей, с трудом добравшихся до этого некогда знаменитого музея, сюда на окраину города и на окраину госпиталя.

Залы экспозиции в проекции напоминают человеческую фигуру. От прежде знаменитой историко-медицинской экспозиции остался только небольшой зал, все остальные отражают развитие медицинской техники, или носят санитарно-просветительный характер. Ценность несметных историко-медицинских богатств фондов музея велика, но такая экспозиция не отражает их, а носит скорее характер медико-популярный, рассказывает в первую очередь о том, что такое СПИД, какие бывают кожные заболевания (с показом соответствующих муляжей), какая коллекция микроскопов собрана в музее. За этим всем исчез показ исторического развития американской как части мировой медицины.

Это все, что осталось от того музея, по образцу которого в годы Отечественной войны был создан и Военно-медицинский музей в Петербурге, который сохранил традиции историко-медицинского музея.

В городах США существуют не только крупные ботанические сады. Примером небольшого музейного учреждения подобного типа может служить Ботанический сад, поставляющий вечнозеленые растения для служб Конгресса США у подножия Капитолийского холма в Вашингтоне, на котором находится Конгресс. Этот сад служит местом выращивания новых растительных пород для бульвара Молл, который тянется от

Капитолия к западу и на котором расположены Смитсоновский институт и несколько ведущих музеев Вашингтона.

Павильон этого Ботанического сада выполнен из алюминия и стекла в конце 20-х – начале 30-х годов XX века. Перед ним видны газоны, в которых зимуют луковицы многолетних растений, и красивый. фонтан работы скульптора Ф. Бартольди, известного своей статуей Свободы в Нью-йоркской гавани.

В залах павильона можно увидеть орхидеи, кактусы, пальмы и многие другие экзотические растения. Одна из галерей сада отведена под экономически выгодные культуры – какао, ванильное и кофейные деревья и другие растения. Во всем помещении при его посещении автором пособия в 1991 году не видно служителей – вероятно, они вели себя достаточно ненавязчиво. По галереям гуляли редкие посетители. На входной двери в специальных прозрачных карманах размещались небольшие по размерам рекомендации по выращиванию тех или иных растений, отпечатанные на бумаге разного цвета. Вся обстановка Ботанического сада дает человеку возможность выйти из людского потока на улицах, остаться наедине с собой, приблизиться к природе.

В послевоенный период в США получили развитие существовавшие зоологические парки. Дирекцию Нью-йоркского зоопарка в Бронксе с 1940 года возглавлял Фейрфилд Осборн. Он и его преемники Джон Ти-Вэн (с 1956 года) и Уильям Дж. Конвей (с 1962 года) исходили из того, что главной функцией зоопарка является защита животных как части окружающей среды и предохранение исчезающей дикой природы мира, в котором зоопарк является единственным надежным убежищем для исчезающих видов.

В зоопарке предпринимались эксперименты по улучшению экспозиционной техники, были созданы отделы «Африканские равнины», «Остров львов», «Детский зоопарк», «Ферма в зоопарке», «Выставка консервации», «Мир тьмы» (с показом ночных животных), «Мир птиц», «Человек и животные в Тропической Азии» и «Воздушный трамвай (Скайфари)». В 1977 году была открыта выставка «Дикая Азия» на 38 акрах, где представлены 15 азиатских видов на обширной территории, покрытой растительностью. Посетители наблюдали за животными из бесшумного электрического монорельсового поезда. В зоопарке имеется 3077 образцов 710 видов животных (1974 г.), а количество ежегодных посещений достигает 2,5 млн. чел. Зоопарк приобрел остров Сент-Кэтрин у побережья штата Джорджия, который предназначен для выращивания исчезающих видов животных и закрыт для публики[113].

В существующем с 1916 года Зоологическом саду в Сан-Диего (Калифорния) и его отделении, Парке диких зверей, в 1974 году насчитывалось 1412 видов с 5406 образцами. Количество посещений этого учреж-

дения составляет 3 250 тыс. чел. в год. В нем устроены движущиеся тротуары вдоль нескольких каньонов – каньона, заселенного птицами, и искусственного водопада в Каскадном каньоне, Веджфортский амфитеатр для наблюдения за морскими львами, Детский зоопарк, где дети и подростки могут наблюдать и даже приласкать черепах, антилоп, маленьких леопардов и слонов, кормление коала на эвкалиптах.

Служащие зоопарка долго спорили, создавать ли естественный парк с дикими животными или сохранить его как место, в котором те могут жить в естественных условиях, воспроизводить потомство вдали от любопытных посетителей. Победила первая точка зрения. В 1972 году в Сан-Пасквале в тридцати милях к северу от зоопарка, на полосе пространства в 1800 акров был открыт Парк диких животных в Сан-Диего. Обе части зоопарка соединены автобусным сообщением, а по периметру Парка диких животных извивается бесшумная и не загрязняющая воздух монорельсовая дорога длиной в 8 км, которая позволяет посетителям наблюдать за тем, как 1,5 тыс. животных и птиц в семи основных охранных зонах питаются, спят, дерутся или спариваются.

Здание и ландшафт Парка диких животных стремятся воспроизвести африканскую среду. В парке находится деревня Найроби – пешеходная зона с рестораном, равно как и «купальня» для слонов, большой грот горилл, птичник длиной в 6,7 км, крааль или небольшой загон, в котором дети могут приласкать прирученных животных. В заводи площадью в 1,5 акра полно фламинго, пеликанов и других экзотических диких птиц. Там же построена деревушка рыбаков с берегов Конго над искусственным водопадом[114].

В деятельности ряда музеев США получили отражение достижения науки и техники. Музей науки и индустрии в Чикаго продолжал развиваться в намеченном в 1930-е годы направлении. В 1948 году президент дирекции Л. Лор и директор Дэниел М. МакМастер совместили руководство музеем с организацией Чикагской железнодорожной выставки, которая привлекла 2,5 млн. посетителей. Были организованы экспозиционные отделы, посвященные Телефонной системе Белла, Международной компании жатвенных машин, а также действующим инкубатором «Морама», отражающая деятельность фирмы «Дженерал Моторс». Представлялась захваченная в плен американскими моряками у берегов Западной Африки немецкая подводная лодка У-505 (вместе с демонстрирующимся кинофильмом о ее захвате) и десятки других эффектных технических экспозиций. Вдобавок Л. Лор время от времени делал весьма популярные выставки не связанные с показом техники, такие, например, как «Рождество в разных частях света», «Волшебный замок» с показом кукол. Такие выставки вызывали временами волны протеста общественности, особенно, когда Л. Лор в 1968 году в самый разгар вооруженного вмешательст-

ва США в войну во Вьетнаме представил в музее боевой вертолет с установленным на нем пулеметом, позволяющим посетителям «стрелять» по макету вьетнамской деревни. Сидячая демонстрация противников агрессии США в Индокитае заставила дирекцию музея закрыть эту часть экспозиции как разжигающую агрессивные инстинкты.

После смерти Л. Лора (1968) его пост президента музея унаследовал Д. МакМастер. Музей пользовался большим успехом у публики. Количество посещений музея выросло с 1млн. в 1942 году до 3,2 млн. в 1975 г. и 4 млн. посещений в 1990 году. Основной целью дирекция музея считает образование и воспитание, для чего используются не только экскурсии, но и научные демонстрации. В свои экспериментальные программы, которыми она ежегодно охватывала 400 тыс. школьников, были включены пьесы о Галилее, Т. Эдисоне и темнокожем хирурге Дэниэле Х. Уильямсе, мультимедиа на тему «Работа в пользу лучшей окружающей среды», ярмарка детской научно-популярной книги, научно ориентированная часть экспозиции для детей дошкольного возраста[115].

Выставки финансируются ведущими промышленными компаниями, входной платой, поддержкой за счет налогов со стороны муниципалитета Чикаго, доходов от 11 млн. долларов пожертвований, специальных входных билетов для посещения таких специальных выставок, как угольная шахта и трофейная подводная лодка. Все это позволяло музею иметь в конце 1970-х годов оперативные фонды в 5 млн. долларов.

В дополнение к музейным центрам науки и техники общего характера существуют музеи, тесно связанные с одной их отраслью или компанией. К их числу относятся Стекольный центр компании Корнинг (1951 г.) в Корнинге (штат Нью-Йорк) и музей Хейгли (1952 г.) в Вильмингтоне (Дэлавер), более обширный по своей экспозиции, чем предыдущий, но, тем не менее, тесно связанный с историей химической компании Дюпон[116].

Один из интересных технических музеев Нью-Йорка – Музей голографии был открыт в 1976 году в районе Сохо в Даунтауне. Он был посвящен применению голографического метода, который позволяет с помощью лазерного луча при экспонировании фотопленки получить трехмерное изображение. Постоянная выставка музея посвящена развитию голографического искусства. Она должна разъяснять ученым и обычной публике художественное, техническое и коммерческое значение голографии. В этом музее представлены прекрасные образцы трехмерных фотоизображений людей, животных, образцов изобразительного и прикладного искусства. В музее представлены портреты инициатора метода голографии Денниса Габора и ученого из Ленинграда Юрия Денисюка, который усовершенствовал его.

К сожалению, финансовые затруднения побудили Нью-Йоркский муниципалитет закрыть из-за экономического спада в 1992 году этот интересный и поучительный музей, хотя количество посещений его в год составляло 60 тысяч[117].

Отдельные технические компании и фирмы страны устраивали постоянные технические выставки. В Нью-Йорке на пересечении Мэдисон-авеню и 56-й стрит (Уэст) находится 40-этажное здание Американской Телефонной и Телеграфной компании (Эй Ти Ти), к которой примыкает четырехэтажное здание Эй Ти Ти Инфоквест центра – постоянной экспозиции, работающей с 10 часов утра до 6 вечера. Когда автор этой книги рано утром остановился перед этим зданием, к нему подошел молодой человек и предложил свою помощь. Оказалось, что он дежурный постоянной выставки компании «АТТ Инфорквест-сентер», открытой с 10 утра до 6 вечера. Дежурит он с шести часов утра с тем, чтобы всем любопытным рекомендовать посетить выставку. Он снабдил меня буклетом выставки, из которого я узнал, что выставка позволяет посетителям изучать технику Информационного века (каким считают на Западе вторую половину XX века) с помощью компьютеров, с которыми, как и в Музее американской истории, можно работать на месте, а также с помощью аудиовизуальных средств и других образовательных дисплейных устройств.

В здании другой, пожалуй, более известной, чем Эй Ти Ти, фирмы компьютеров Ай Би Эм, расположенной на противоположной стороне 56-й стрит, находится галерея науки и искусства, которая устраивает выставки искусства, науки и техники. Автор этой книги посетил две такие выставки. Одна была посвящена прикладному искусству США 30-50-х гг. XX века и демонстрировала связь его развития с окружающей бытовой и технической средой человека, а другая информировала о помощи компании IBM в случаях нарушения экологии в разных частях мира, в частности, при спасении поголовья африканских слонов и обеспечения нормальных условий для жизни рыбы в тех местах мирового океана, которые подвергаются промышленному загрязнению.

Представляют интерес музеи США, посвященные истории этой страны. Национальный музей американской истории в Вашингтоне, входящий в состав Смитсоновского института, освещает развитие науки, политики, техники и культуры народа США. Он посвящен показу и изучению созданных американским народом материальных вещей и духовных ценностей, которые отражают его опыт.

Первоначально, в 1964 году, это учреждение было открыто как Национальный музей истории и техники. В 1976 оду многочисленные образцы предметов, относящихся к воздухоплаванию и полетам в космос, были переведены в новый музей Воздуха и Космоса. В Музее истории и техники остались машины, механизмы, инструменты и аппаратура.

С переименованием в 1980 году музея в Национальный музей американской истории акцент в его экспозиции сместился в направлении показа исторического пути развития народа США.

Экспозиция музея представлена в хронологическом порядке, как это принято в музеях, имеющих долгую историю европейских стран, а в тематическом плане.

В зале «Информационный век» автор этой книги увидел не только современную вычислительную технику, но и посетителей, которые в ответ на предложения, размещенные рядом с образцами техники, пользовались ею, нажимали на кнопки и получали на видеоэкранах и в виде программ на бумаге необходимые им тексты.

В сельскохозяйственных залах сотрудники музея, одетые в рабочие комбинезоны, работали на хлопкоочистительной и прядильной машинах, раздавали комки ваты и нити пряжи посетителям и помогали им самим работать на этих машинах.

В зале «Железные дороги» с видом станции и паровоза начала века можно было слышать фонозапись подхода поезда к станции, звуков колокола к отправлению и уходу поезда.

Посетив музей в феврале 1991 года, автор этого пособия побывал в разделе истории почты с многофигурными композициями, отражавшими почтовую связь в XVIII веке, в раздела керамики, музыкальных инструментов, печатания монет. Между прочим, собрание русских монет там довольно полное: есть один из двух экземпляров рубля, готовившегося к коронации цесаревича Константина в 1825 году в двух образцах и один рубль другого вида, готовившегося в пяти образцах. Курьезом может считаться в коллекции русских рублей подпись к рублю несчастного шлиссельбургского узника Ивана VI (1740-1741) «Иван III (?)». Нумизматам даны рекомендации прямо в зале, как отличать подлинные монеты от поддельных.

Немало места отведено отображению различных видов промышленности и энергетики – мостостроительству, судостроительству, электроэнергетике. Правда, дважды в экспозиции был показан один и тот же плакат времен Второй мировой войны, подчеркивающий вклад судостроителей США в победу: и в судостроительном разделе, и в разделе, посвященном военно-морскому флоту. Интересен раздел, представляющий эволюцию колясок и автомобилей – от XVIII к концу XX века.

То, что у нас назвали бы патриотическим воспитанием, проводится и в залах, показывающих вклад американцев в развитие мировой экономики и культуры, и в репрезентационном зале, где время от времени оркестр исполняет гимны и героические музыкальные пьесы, где представлены портреты всех президентов и первый национальный флаг со звездами и полосами, официальные выходные платья жен президентов.

В экспозиции деятельность финансистов и промышленников – создателей экономического могущества страны, Рокфеллеров, Форда, Меллона, Дюпона и других не отражена, хотя их роль в развитии страны несомненна. Зато можно увидеть первый телефон Александра Белла, первый фонограф и электрическую лампочку Томаса Эдисона, которому посвящен великолепный раздел экспозиции. В этом разделе рассказано о том, как бедный глухой, гениальный и целеустремленный мальчик сам себя сделал. В разделе об Эдисоне подчеркнуты главные качества американца – настойчивость, талант, добросовестный труд, профессионализм, которые дают человеку возможность достичь личного успеха и материального благополучия.

Нельзя не упомянуть радела экспозиции, посвященного Вооруженным Силам. Немало места уделено Войне за независимость и Гражданской войне, не замалчиваются агрессивные войны против индейцев Мексики, много рассказывается об одном из ведущих видов войск – морской пехоте. Но что характерно – о современности, то есть о последних двадцати-тридцати годах здесь не говорилось ничего, кроме фотовыставки наиболее важных событий 1990 года. История еще не дала окончательной политической оценки этим событиям. Технические усовершенствования последнего времени представлены весьма обильно. А вот чему посвящено несколько разделов экспозиции, так это подавлявшимся правам отдельных этнических групп. О женщинах и их борьбе за реальное равноправие с мужчинами говорится даже в двух разделах – о суфражистках конца XIX – начала XX вв. и «Женщина и мужчина: сходство и разница», посвящены последним десятилетиям. О темнокожих американцах Юга и их массовом переселении на Север рассказывает интересных раздел экспозиции «От поля к фабрике». Там показаны интерьеры жилья афроамериканцев в 20-е годы в южном поселке и в рабочем поселке Севера.

Американцы – народ, собравшийся воедино из представителей различных этносов, переехавших сюда из-за океана. В виде напоминания об этом в музее представлено фотоувеличение в рост человека с изображением русских крестьян в Эллис Айленде – островке в Нью-йоркской бухте, через проверочную станцию которого с 1892 по 1954 гг. прошло двенадцать миллионов иммигрантов. Рядом в закутке стоит черная деревянная скамья. Около нее надпись о том, что во время пребывания на станции лишь немногим счастливцам удавалось занять на такой лавке место для ночевки. Остальные спали на полу.

В особом разделе можно видеть драматические события жизни американских японцев «нисеи» в 1941 – 1945 гг., когда, опасаясь японского десанта, власти США выселили с тихоокеанского побережья сотни тысяч нисеи в лагеря. Лагеря, конечно, были гораздо лучше тех мест, куда у нас выселяли немцев Поволжья, калмыков, кавказские народы, Показаны

образцы газет, выходивших в этих лагерях, программы школьных занятий, спортивных соревнований, материалы о репрессированных японцах, протестовавших против нарушения прав человека. В начале выставки – огромная фотопанорама с изображением воинской части американских японцев под национальным флагом США, воевавших в рядах Вооруженных сил в Африке и Италии против гитлеровцев. Многие японцы – участники войны были награждены боевыми наградами, в то время как их родственники томились в лагерях. Посетитель может прослушать видеозапись выступлений нескольких участников эти драматических событий.

Устроители выставки непредвзято показали неприятные страницы своего общего прошлого, которые не мешают американцам и японцам сегодня строить свои возрастающие экономические культурные связи на здоровой основе. Такой подход облегчает взаимопонимание между этносами.

В музее немало видеомагнитофонов для индивидуального пользования. На каждом этаже есть и видеозалы.

Посетителей в музее немало. Есть старики, а с молодыми родителями сюда приходят и дети самого различного возраста. Кто-то из них спокойно приторочен к талии папы или мамы, кто-то пищит, кто-то ползает на полу, кто-то бегает рядом, но никто из них не мешает посещению музея. Можно видеть инвалидов в колясках, которые имеют возможность осматривать то, что и остальные. Их возят сюда не только по пандусам, но и на лифтах, а в туалетах есть кабинки со специальными поручнями для них.

Национальная политики сохранения ценных в историческом и культурном отношении участков территории и строений в США с 1960-х годов успешно развивалась благодаря принятому в 1966 году Акту исторической охраны. Согласно этому акту был создан Консультативный Совет по исторически значимым местностям для защиты зарегистрированных объектов, подлежащих охране. Службе парков поручалось руководить соответствующей субсидионной программой. В 1978 году эта деятельность была поручена новоучрежденному Бюро службы консервации наследия и рекреации в Департаменте внутренних дел.

Служба парков также организовала посетительские центры и музеи по пути к многочисленным историческим и археологическим объектам, находящимся в ее владении. Центральным координирующим, но неправительственным агентством является созданный в 1949 году Национальный трест исторической охраны, который владеет значительным имуществом и оказывает консультативную помощь многочисленным организациям.

К концу 70-х годов XX века в США насчитывалось около двух тысяч исторических домов-музеев. Новые дома-музеи открываются ежегодно. Причина этого – повышающийся интерес американцев к своей ранней истории. В эпоху быстрых технических перемен, угрозы атомного унич-

тожения всего сущего и ухудшения экономического благосостояния, мыслящие граждане ищут успокоения в том, что американские принципы управления достаточно устойчивы, чтобы им удалось выжить. Подчеркивание значения общего национального происхождения обладает важным психологическим воздействием на людей. Практическое социально-экономическое улучшение – индивидуальная моторизация и увеличивающееся свободное время – является другой причиной для процветания исторических музеев. В то же время руководство движения исторической охраны согласно с тем, что перспектива их развития заключается в создании не отдельных музеев, а музеефицированных зон проживания в городах. Первые такие зоны появились в Чарлстоне и Нью-Орлеане в 1930-е годы, а спустя полвека их насчитывалось уже около трехсот. Хотя в этих зонах обычно некоторые дома становятся музеями, в них подчеркивается использование архитектурного прошлого как приятного вдохновляющего фона современной жизни. Популярностью в стране пользуются такие музеи под открытым небом, как Исторический Дирфилд (Массачусетс) – типичная деревня Новой Англии, Олд Сэйлем (Северная Каролина) – ранняя община секты моравских братьев, Спринг Милл Вилидж (Индиана) – пограничное поселение Среднего Запада, Колумбия (Калифорния) – шахтерский поселок. И другие подобные музеи.

После Второй мировой войны в США и Канаде возникли многие музеи под открытым небом – Оулд Стербридж Вилидж (Массачусетс), Таинственная Гавань (Коннектикут), Фермерский музей в Куперстауне (штат Нью-Йорк), Шелбернский музей (Вермонт), Верхнеканадская деревня в Моррисбурге (Онтарио, Канада), Стоунфилд и Висконсин Строго Света (Висконсин). Однако даже лучшие из осуществленных проектов подобных музеев лишены ясно концепции их создания и проведения тщательного и кропотливого исторического исследования для воссоздания ступенчатой, исторически подтверждаемой картины жизни общества. Только научный подход (как, скажем, в Колониальном Уильямсбурге) может быть полезным при демонстрации социальной истории в музее, перекрывая этим обычное стремление превращения отличающихся от современных старинных домов в приятные декорации парка[118].

Мемориальные музеи и музеи под открытым небом в США представляют собой трехмерную панораму, позволяющую проследить за ходом их истории со времен ранних колониальных поселений до современной промышленной эпохи.

Музеефицируются в США старинные архитектурные комплексы, как, например, первая в Северной Америке каменная крепость Сан-Маркос в бывшем административном центре испанской колонии Флорида Сент Огастине. Она построена по классическому плану конца XVII века с мощными широкими стенами и четырьмя бастионами. Построение фор-

та – по Петропавловской крепости в Петербурге и по Мукачевскому замку в Закарпатье: оно достаточно традиционно для времени своей постройки, а размеры форта гораздо меньше. Однако место, в котором стоит Сан-Маркос, совсем иное – не берег широкой Невы и не гора в Мукачеве, возвышающаяся над равниной, а берег лагуны с узким выходом в океан. В этом проливе – песчаный бар, препятствующий проходу в лагуну глубоководных кораблей.

Внутри стен форта – камеры. Здесь раньше помещались оружие и боеприпасы, а теперь находятся залы музея. На щитах вне залов и на этикетках внутри них подробно рассказывается об истории форта. Один из залов посвящен Оцеоле, вождю индейцев, который вел войну против американцев в 10-е годы XIX столетия, был пленен и посажен в Сан-Маркос, но за помощь побегу группе индейцев был переведен в заключение в другой форт, где и умер. Оцеола стал главным персонажем одной из повестей писателя Майн Рида.

Кроме этого музея в Сент-Огастине существует и греческий музей. Его экспозиция рассказывает о жизни греческой общины в стране, начиная со времен ее поселения во Флориде в конце XVIII века. Внутри музея домовая церковь святого Фотия со знакомыми иконами и фонозаписью церковных песнопений на греческом языке. Это церковный центр православных греков во всей стране.

Подобные небольшие музеи устраиваются и при других архитектурных памятниках.

В Нью-Йоркском заливе на острове Свободы возведена статуя Свободы высотой в 46 м. Она возвышается на трехэтажном пьедестале, внутри которого расположен музей иммиграции и статуи Свободы. В этом музее демонстрируются видеофильмы о статуе, в том числе о карикатурах на нее и об использовании статуи в качестве рекламы, помещены высказывания о свободе, начиная от древнегреческого писателя Федра до мыслителей и деятелей наших дней – Ж. П. Сартра, М. Ганди, М. Л. Кинга и других.

Музей иммиграции в хронологическом порядке представляет вклад различных этносов в заселение Северной Америки, начиная от предков индейцев, переселившихся туда через когда-то существовавший перешеек между Чукоткой и Аляской. Фотографии, рисунки, личные вещи, образцы одежды и другие предметы быта представителей различных этносов дают визуальное представление об истории иммиграции в США, о вкладе иммигрантов в науку, политику, образование и искусство страны. В экспозиции подчеркнута необходимость отметить вклад безымянных миллионов людей, создавших современные США.

Представляют интерес музеи отдельных городов США. В их числе Музей города Нью-Йорка.

Каждые три-пять месяцев экспозиция музея обновляется. Есть специальный отдел «Национальные общины Нью-Йорка», в котором представлены предметы культуры и быта ирландцев города. Ежегодно ирландцы устраивают 17 марта празднование дня Святого Патрика, покровителя ирландской католической церкви. В этот день по городу проходят демонстрации ирландцев в этнических костюмах, оркестров, исполняющих национальную музыку.

Весьма своеобразна экспозиция, отображающая типично нью-йоркские художественные стили в прикладном искусстве, особенно возникшего здесь стиля «тиффани» в изделиях из серебра, стекла, керамики. Лучшими коллекциями музея являются собрания декоративного искусства, изделий из серебра, живописи, фотографий, костюмов, игрушек и кукол. Собрание игрушек отражает различные стили архитектуры и быта XIX-XX веков. Изящно сделаны игрушечные домики и их интерьеры.

Поскольку Нью-Йорк – город-порт, здесь представлены материалы и о портовом хозяйстве, и о судоходстве. В одном из залов находится статуя Р. Фултона, который построил первый в мире пароход «Клермонт», плававший по Гудзону. В другой части зала помещена фигура моряка, управляющего рулевым колесом. Слышится фонозапись песни моряка. Представлены модели судов от XVIII века до наших дней.

В диорамах в натуральную величину представлены комната голландца, жившего в Нью-Амстердаме (позднейшем Нью-Йорке) в XVII веке, спальня и гостиная колониального дома XVIII века и комнаты жителей города 1830, 1850 и 1906 годов.

В США получила развитие специальные музеи для детей. Среди них Детский музей в Брауэр-парке одной из пяти частей Нью-Йорка Бруклине. Музей встроен в основание склона холма в виде спуска вниз.

Современное здание музея размещено в том месте, где находилось его первоначальное здание с конца XIX века. Экспозиция музея посвящена приспособленным к пониманию детьми различным разделам истории культуры человека, естествознанию и другим наукам, изобразительному искусству, театру и музыке. Внутри спуска на разные этажи музея по лотку в трубе постоянно стремится поток воды, создающий впечатление чего-то живого.

В музыкальной комнате подростки подбирают мелодию на фортепиано, играют на гитаре, прыгают на клавиатуре, вмонтированной в пол.

Школьный педагог, который приводит детей в музей, проводит таким образом в музее плановое занятие.

Из музыкальной комнаты проход ведет в комнату снов, где с детей «снимают» плохие сновидения. Им предлагают записать сюжет сна и положить записку в рот присутствующей тут фигуры японского божка Баку, который пожирает такие видения. У огромного стенда с кнопочным

пультом можно, нажимая на кнопку, установить на его экране причину плохих снов и узнать, что надо сделать, чтобы избавиться от них. На другом стенде, нажав соответствующую кнопку, можно прослушать три колыбельные песни народов различных континентов мира.

В других залах размещены витрины и стенды, на которых дети, манипулируя с помощью старших кнопками, наглядно видят как в ходе вулканических процессов поднимается из моря суша, какие бывают минералы и почвы и что растет на каких почвах. Они уточняют для себя как растут травы, злаки, кустарники и деревья, какая пища для роста различных животных необходима. Здесь же стоят чучела слона и других животных, скелет человека. Приведены данные о строении тела человека, его росте, питании. В музее дается посильная пища детскому уму с тем, чтобы маленькие американцы развивали свое воображение не только по учебникам и рассказам учителей, но и на примере музейных экспонатов.

Развивается в США и подготовка музееведов в высших учебных заведениях. К началу 90-х годов специализация по музееведению существовала в программах почти трехсот университетов страны. Автору данного пособия во время командировки в США удалось познакомиться с подготовкой по музееведению в десяти высших учебных заведениях Атлантического побережья страны. Там от руководителей музееведческих программ (как в США называют кафедры музееведения) были получены тематические планы нескольких музееведческих дисциплин, и, что еще более ценно, так называемые «силабусы» – подробные методические разработки занятий. Студенты снабжены такими же обстоятельными рекомендациями к выполнению заданий. Индивидуальных планов преподавателей, понятий об обязательной почасовой нагрузке преподавателей и студентов здесь нет. Все они работают на доверии, а педагоги их жестко спрашивают. Отсев из высших учебных заведений высок. По свидетельству профессора Дж. Джейнса Йельского университета в Нью-Хейвене, он достигает 60 процентов, и ничего из суммы, внесенной студентом за оплату обучения, не возвращается. Правда, способные студенты в здешних вузах получают и стипендии фирм и благотворителей, и кредиты, которые чаще всего отрабатываются после окончания учебного заведения.

Встречаются педагоги со студентами раз в неделю по 2-3 часа. Сама заведующая программой как администратор и как педагог бывает на кафедре по три часа в понедельник и среду. Нет обилия бумаг, которыми вынуждены запасаться администраторы в наших вузах, чтобы обезопасить себя от возможных проверок.

В Педагогическом Бэнк-стрит колледже в Нью-Йорке студенты изучают как надо общаться с посетителями музея, как совместно со школой проводить обучение. Изучаются претензии посетителей к музеям и вы-

ставкам. Преподаватели колледжа обучают студентов, исходя из развития идей прагматизма американского педагога и психолога Джона Дьюи.

На одном из семинарских занятий студентки музееведческой программы должны были рассказать о результатах опроса семей, посещающих различные музеи. Ксерокопии методических материалов и рекомендательной литературы были розданы всем им заранее, равно как и бланки опросов посетителей музея и членов их семей.

В начале занятий студентки сдают свои работы четырем педагогам, которые спрашивают, кто будет выступать. Из одиннадцати студенток рассказывают о своих впечатлениях семеро. Студенты, как и педагоги, держатся во время занятий спокойно, раскованно, некоторые рассказы о детских впечатлениях в музее вызывают общий смех. Педагоги выделяют в рассказах студентов основное и уходят из аудитории, оставив студентов обсуждать вопросы в своем кругу на полчаса.

Затем преподаватели переходят в обе подгруппы, студенты обменялись мнениями, а педагоги не вмешивались в этот процесс, но записывали их ответы. Занятие длилось более двух часов без перерыва и проходило весьма интенсивно.

Музейная архитектура

В годы после окончания Второй мировой войны наиболее мощной концепцией, доминировавшей в музейной архитектуре, было застекленное универсальное пространство, унаследованное от выставочных зданий XIX столетия. С тех пор как подобная конструкция могла быть разделена, чтобы соответствовать пространственным требованиям, ее предлагали для гибкости, считавшейся выгодной в период, когда временная выставка, часто становившаяся важным международным художественным событием, обладала притягательным свойством. Выдающимися образцами этого были дополнительные пристройки, сделанные после 1967 года в Метрополитен-музею искусства в Нью-Йорке Кевином Роучи и Джоном Динкелу, Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду (завершенный в 1977 году Ричардом Роджерсом и Ренцо Пьяно) и Сэйнсберийский Центр визуальных искусств (1977) Университета Восточной Англии в Нориче (Англия) Нормана Фостера.

Наиболее чистым образцом здания, построенного по этому принципу, была Национальная галерея (1965-1968 годы) в Берлине Людвига ван дер Роэ. Восемь колонн поддерживают стальную крышу – стропильную ферму, покрывающую полностью открытый зал площадью в 2,5 тыс. м^2. Поскольку стены полностью сделаны из стекла, картины свисают с перекрытия или закреплены на свободно стоящих панелях. Под подиумом этого стального «замка» укрыто помещение для постоянной коллекции.

Идея универсального пространства также царит в Музее искусств Сан Паулу Асси Шатобриана в Бразилии (1968 г.) Лиины Барди, в котором двухэтажный экспозиционный зал поднят высоко над землей, чтобы создать крытую площадку для выставок на открытом воздухе. И Мисс ван дер Роэ, и Барди использовали современные материалы технику для своих перекрытых структур так, чтобы создать сценический современный образ для музеев.

Подобные пространства в верхних этажах устраиваются как в темных, так и в освещенных отгороженных помещениях, как, например, в Музее американского искусства Уитни (1963 – 1966) в Нью-Йорке Марселем Брейером и Гамильтоном Смитом. Основное освещение в таких помещениях, которые напоминают сейфы, по необходимости искусственное. Примером может служить Национальный музей воздуха и космоса (1971 – 1975) в Вашингтоне Джорджа Ф. Хельмута, Гио Обаты и Джорджа Э. Кассабаума. Этот музей состоит из ряда четырех больших, закрытых помещений, соединенных тремя находящимися между ними освещенными помещениями. Созданные подобным образом огромные пространства позволяют музею представить постоянные экспозиции аппаратов воздухоплавания и космических кораблей, некоторые из которых подвешены при помощи стальных тросов.

На развитие послевоенного дизайна повлияло строительство музеев в странах, не стесненных архитектурными традициями Европы и Северной Америки. Проектировщики этих музеев работали при ограниченности бюджетных средств над проектами, в которых представление коллекций как комплексов ценных предметов редко когда принималось во внимание, и имели возможность отказаться от традиционных приемов и начинать работу сызнова. Одним из решений подобных проблем, принимавшихся в таких случаях, было соединение зданий или павильонов, более частое, чем создание единого симметрично спроектированного здания. Закрытый тип музейного дворика, преобладавший на протяжении столетий, заменялся открытым патио (внутренним двориком в испано-язычных странах). Подобное новое устройство было ведущим при проектировании Израильского музея (1959 – 1965) в Иерусалиме Элом Мансфелдом и Дорой Гад, Национального музея антропологии (1964) в Мехико Педро Рамиресом Васкесом, Хорхе Кампусано и Рафаэлем Михаресом и Национального музея (1977) в Кувейте, построенного по проекту Мишеля Экошара. Подобная организационная концепция положена в основу предложенного Франко Минисси в 1963 году проекта Национального музея Ганы в Аккре.

С 1950-х годов некоторые музеи строятся за пределами городов, в более пасторальной обстановке. Луизианский музей в Хумлебеке около Копенгагена (авторы проекта Бо и Валлерт) тесно связан с окружающей

средой. Построенные в течение пяти этапов с 1958 по 1982 годы (фактор, который способствовал не очень строгому характеру проекта) стеклянные стены павильонов позволяют постоянно наблюдать окружающий ландшафт. Луизианский музей был также одним из первых музеев, при строительстве которого широко использовались простые материалы, соответствующие его расположению в сельской местности. Среди других учреждений, представляющих естественную среду как составную часть маршрутов посетителей, можно назвать Музей антропологии (1971 – 1976 гг.) Университета Британской Колумбии в Ванкувере (автор проекта Артур Эриксон) и Музей коллекции Баррела в Глазго, основанный на конкурсном проекте 1972 года Барри Гэссона и завершенный строительством в 1983 году. Для Музея антропологии А. Эриксон использовал твердые современные материалы – бетонные столбы и подвергнутые напряжению балки, способные напомнить простые каркасы длинных домов местных индейцев квакиутлей, выставленных в экспозиции. Для Музея коллекции Баррела Б. Гэссон использовал нержавеющую сталь и стекло наряду с традиционными материалами – камнем и деревом.

Противоположный подход доминирует в таком здании, как музей Соломона Гуггенгейма (1943 – 1960) в Нью-Йорке (архитектор Фрэнк Ллойд Райт). В то время, как его высокое, светлое центральное пространство возвращает посетителя к ротондам первых художественных музеев, круговое движение в этом музее, направляемое с помощью рам, предусмотренное в плане Ле Корбюзье (1929 г.) для всемирного музея, было нововведением. Хотя наклонные стены и рампы здания подверглись серьезной критики с функциональных позиций, система движения, предложенная Ф. Л. Райтом, избавляет от перегруженности и также позволяет увидеть экспонаты как поперек ротонды, так и при приближении к ним. Архитекторы, которые восхищались устройством этого музея, стремились превзойти его достоинства и «исправить» его недостатки.

В Университетском художественном музее Калифорнийского университета в Беркли (1962 – 1970 гг.) Марио Чьямпи рампы более прямоугольны, чем изогнуты, в то время как в Главном художественном музее (1980 – 1984 гг.) в Атланте Ричард Мейер поместил изогнутые рампы в четвертях круга. В обоих случаях рампы используют исключительно для перемещения посетителей, но не для обозрения произведений искусства. Грубый, серый бетон музея М. Чьямпи отражает направление «бруталистского» стиля в 1960-1970-е годы, копируя музеи, созданные после Второй мировой войны Ле Корбюзье, в то время как расположенные по секторам белые формы Р. Мейера покрыты эмалированными стальными панелями, которые он также использовал при устройстве Музея художественного ремесла (1979 – 1985 гг.) во Франкфурте-на-Майне и дополнительных пристройках Художественного центра (1984 г.) в Де Мойне

(США), как бы возвращают нас в 1920-е годы и «героический» период модернизма.

Восточное здание (1967 – 1978) Национальной галереи искусства в Вашингтоне (архитектор И. М. Пей) также скомпоновано вокруг застекленного сверху центрального пространства. Хотя ее бетонный каркас покрыт тем же теннесийским мрамором, как и первоначальный корпус Галереи, построенный Поупом (теперь он носит название Западного корпуса), Восточный корпус Пея разительно контрастирует с ним. Здание находится на небольшом по размерам треугольном земельном участке между Молом, Мэдисон драйв и Западным корпусом в Вашингтоне. Внутри него постоянно повторяется тема треугольника во внутреннем дизайне. Все это усиливает более динамический облик Восточного корпуса по сравнению со спокойной прямоугольностью Западного корпуса.

Неправильные формы галерей для временных выставок обладают большими открытыми пространствами, хотя это и требует создавать мини-музей внутри Восточного корпуса для каждой временной выставки. Дизайн этого корпуса сравнивают с дизайном аэропортов или характерных для США комплексов магазинов и кафе – «шопинг-моллов», и действительно, его эскалаторы, мосты и холл у входа, заполненный посетителями, дают представление о том, что музей должен быть не священным помещением, отделенным от повседневной жизни, а местом тесно вовлеченным в культуру современного потребителя.

Контрастирующей с этой, но в равной степени распространившейся тенденцией музейного дизайна с 1960-х годов было возвращение к историческим образцам, которые возглавили Филипп Джонсон и Луис Дж. Канн. Ф. Джонсон был одним из первых архитекторов, которые воскресили классический язык и симметричную планировку первых художественным музеев, что проявилось в его Шелдоновской мемориальной художественной галерее в Линкольне (штат Небраска, США). Л. Дж. Канн придерживался более модернистски приемов, но он вновь ввел структурные и пространственные типологии, взятые им из традиционного музея, и он искусно сочетал искусственное и естественное освещение.

В Кимбелловском художественном музее (1960 – 1972 гг.) в Форт Уорте (штат Техас, США) он снова ввел верхнее освещение, галереи с цилиндрообразными сводами, которые он видел в таких классических музеях, как Глиптотека в Мюнхене, но Л. Дж. Канн снабдил эти галереи новой гибкостью, поместив в них расставленные с широким промежутком колонны. С этого времени снова появляются своды во многих музеях, в том числе в Художественном музее (1976-1981 гг.) в Холстебро (Дания) Ханне Кьярхольм и в Музее изящных искусств (1977 – 1983 гг.) в Далласе (Техас) Эдвардом Ларраби Барнесом, так же как и в Оканоямском музее графического искусства (1982-1984 гг.) в Нисиваки (Япония)

и Музее современного искусства в Лос-Анжелесе (оба спроектированы Аратой Исозаки).

Л. Дж. Кан в Йельском центре британского искусства (1969 – 1977 гг.) в Нью-Хейвене (штат Коннектикут, США),одном из первых музеев, включивших сдаваемое в аренду торговое помещение, пересмотрел для посетителей второй половины XX века идеал проекта здания с двумя дворами, который главенствовал со времен Старого музея в Берлине Шинкеля до Национальной художественной галереи Поупа. Л. Дж. Канн использовал железобетонные балки для достижения гибкости серией панелей, при помощи которых можно было создать соответственно необходимости кабинетные помещения или большие галереи. Л. Дж. Канн уделил особое внимание естественному освещению, сотрудничая с инженерами по свету, чтобы использовать соответствующие материалы и приспособления для смягчения его потенциальной разрушительной силы.

Генри Н. Кобб из фирмы «И. М. Ней и партнеры» также изучал этот вопрос. Система световых фонарей, которую он предложил для нового корпуса Художественного музея (1978 – 1982 гг.) в Портленде (штат Мэн, США), была инспирирована Далуичской картинной галереей работы Соуна В Англии, в то время, как проект музея сочетал различные аспекты Кимбелловского музея и Йельского центра Л. Дж. Кана.

Другим архитектором, внимание которого занимали вопросы предохранения экспозиционных предметов от естественного освещения, был Джеймс Стерлинг, вместе с Майклом Уилфордом проектировавший три музейных здания: Государственной галереи (1977 – 1982 гг.) в Штутгарте, которое включало в себя помещения для театра, музыкальной школы, аудитории, ресторана и административную зону; Музей Артура М. Саклера (1979 – 1984 гг.) в Гарвардском университете в Кембридже (штат Массачусетс, США) и Корпус Клора (1980 – 1985 гг.) в Галерее Тэйта в Лондоне. Все три здания напоминали лучшие образцы прошлого, но в них были использованы технические средства современности. Проект Государственной галереи был навеян Старым музеем в Берлине, что подчеркивало историческую преемственность музея как типа здания. В то же время преобразования Смита в его вариантах современного музейного строительства были проявлением заботы о сохранении культурного наследия.

Феномен последних десятилетий XX века – обеспечение музеев дополнительным экспозиционным пространством полностью или частично под землей с целью сохранить окружающую среду на ее поверхности. Это продемонстрировано в музеях, которые в других отношениях не имеют ничего общего: в Галерее прикладного искусства Де Уитт Уоллеса (1982 – 1986 гг.) в Уильямсбурге (штат Виргиния, США) Кевина Роуча, в дополнительных помещениях (1983 – 1989 гг.) Лувра в Париже

И. М. Пея. Другой музей, частично размещенный под землей, хотя совсем по другой причине (чтобы встроить в возводимое здание фабрики остатки римской виллы, находившейся на месте ее постройки), – Национальный музей римского искусства (1980 – 1982 гг.) в Мадриде в Испании Рафаэля Монео. В этом случае помещение было построено полукруглым с сегментарными кирпичными арками, которые напоминали архитектуру древнего Рима.

Расходящиеся тенденции в современной музейной архитектуре, возможно, наиболее выразительно суммированы в Городском музее Абтайберг (1972 – 1982 гг.) в Мёнхенгладбахе (Германия) Ганса Холлейна, в котором традиционные архитектурные приемы сочетаются с блестящими изобретательными приемами. Для коллекции современного искусства Г. Холлейн создал уникальную структуру, которая обращена с одной стороны к городу и к саду аббатства с другой стороны. Он достиг гибкости решения не только с помощью открытых верхних этажей, но и с помощью разнообразия форм и размеров внутренних помещений: прямоугольных галерей, устроенных в угловых их частях, изогнутых залов и подземных кабинетов. Естественное освещение сверху и с боков сосуществует с освещением лампами накаливания и люминесцентными лампами. Полностью соответствующее своему содержанию здание музея, созданного по проекту Г. Холлейна, является памятником, одновременно авангардным и традиционным, отличным образцом строительного типа, который сохраняет старые традиции, одновременно поощряя создание нового в то время, когда музей стал интеллектуальным и духовным центром общества.

Всемирные выставки

После Второй мировой войны крупных всемирных выставок не было вплоть до открытия такой выставки в Брюсселе в 1958 году. Она была посвящена мирному использованию атомной энергии, а ее тематическим центром стал «Атомиум», железная модель молекулы, увеличенная в 165 млн. раз и достигавшая 110 м в высоту. На Брюссельской выставке были представлены европейские коммунистические государства. Огромный павильон Советского Союза был составлен из алюминиевых консольных ферм, закрепленных тросами. Ее фаса сделали из стекла и алюминия, что носило новаторский характер. Несомненно, наиболее выразительным строением в Брюсселе стал павильон фирмы радиоаппаратуры Филипс по проекту Ле Корбюзье. Он был оформлен в виде серии распростертых бетонных ребер, поверх которых архитектор натянул навес из отражающего свет металлического сплава. Эта структура, подобно большинству других модернистских строений выставки, носила откровенный

временных характер. Новаторское решение Ле Корбюзье отгораживать таким образом пространство выставки от строений постоянного характера предшествовало подобным экспериментам с другим строительными материалами на позднейших выставок.

В большей степени, чем другие всемирные выставки послевоенного периода, Экспо-67 в Монреале в 1967 году предложила разнообразие возможностей архитектурных экспериментов, особенно если это имело отношение к городскому проектированию и дизайну и к использованию альтернативных строительных технологий. Может быть, наиболее новаторской структурой был павильон Федеративной Республики Германии Фрся Отто и Ральфа Гутброда. Он состоял из гигантской ячеистой крыши-навеса из стального троса, поддерживаемой группой мачт, каждая из которых была высотой в 15-этажный дом. США были представлены величественным зданием с куполом диаметром в 76 м по проекту Бакминстера Фуллера. Хотя Ф. Отто и Б. Фуллер строили подобные здания и до этого, их постройки никогда не видела публика в таком количестве, как в Монреале. В зоне городской застройки канадский архитектор Моше Сафди соорудил «Хэбитат 67» – экспериментальный дом в густозаселенном районе, который состоял из 158 созданных на заводе железобетонных блоков, соединенных в форме огромного террасообразного комплекса квартир.

На Всемирной выставке в Осаке (1970 г.) блестяще представлены рамочные конструкции и пневматически поддерживаемые структуры. Доминирующим образцом таких конструкций была крыша над фестивальной площадью по проекту Кензо Танге. Павильон США по проекту Льюиса Дэйвиса и Сэмюэла Броуди представлял собой большую наполненную воздухом крышу над подземным комплексом. Закрепленная стальными тросами, эта крыша держалась в воздухе и была величайшей по размерам структурой такого типа, когда-либо существовавшей. Павильон компании Фуджи по проекту Ютаки Мураты построили из 16 наполненных воздухом труб, соединенных в форме нефа высотой в 10 этажей.

Осакская выставка, возможно, стала последней выставкой такого типа, на которой были представлены значительные достижения новых направлений в архитектурной технике. Тенденция вытеснения национальных павильонов павильонами крупных корпораций, представленная в Осаке, отражала утрату позднейшими выставками своего всемирного международного статуса. С тех пор, как поддержка подобных выставок центральными правительствами и широкое участие в них зарубежных стран были поколеблены, всемирные выставки утратили свое прежнее значение, так же как и свою роль в демонстрации новых и экспериментальных архитектурно-строительных технологий.

Примечания и комментарии

Глава I

[1] **Lewis G.** Collections, collectors and museums in Britain to 1920 // Manual of curatorship. – L, 1984. – P. 36. G. Lewis. Museums in Britain: 1920 to the present day // Ibidem. – P. 40.
[2] **Schreiner K.** Geschichte des Musealwesens. (Kurzer Überblick). – T. II: 1789 bis zur Gegenwart. – Waren, 1986. – H. 3. – S. 23.
[3] Хронологические рамки первого этапа новейшей истории в России несколько иные, чем в зарубежной истории. Этот этап начинается с февральской революции 1917 года.
[4] **Муратова К. Д.** М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. – М., 1958. – С.24; **Жуков Ю. К.** Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. 1917 – 1920 гг. – М., 1989. – С. 39-40; В литературе 70-80-х годов появление «Воззвания» стали относить ко времени Октябрьского переворота 1917 года в Петрограде, а авторство приписывать В. И. Ленину и А. В. Луначарскому.
[5] **Гарданов В. К.** Музейное строительство и охрана памятников культуры в первые годы советской власти (1917 – 1920 гг.) // История музейного дела в СССР : сб. статей. – М. : НИИМ, 1957. – Вып. 1. – С. 7-38. Каспаринская С. А., Златоустова В. И., Кузина Г. А. Государственная музейная политика в России в XVIII-XX веках. – М.: НИИК, 1992. – С. 20.
[6] Цит. по: **Зонин С.** Как уничтожали цвет российского флота // Час пик. – 8 апреля 1991 г. – № 14. – С.4.
[7] **Цыркина Г. И.** Культурная революция и музейное строительство в первое десятилетие советской власти // Деятельность КПСС по осуществлению ленинского плана культурной революции в СССР. Тезисы научно-теоретической конференции. – Л.: ЛГУ, ЛГИК, 1973. – С. 66-68.
[8] Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. – М., 1989. – С. 92-96, 178, 193-195, 223.
[9] **Антонова Е.В.** Становление и развитие советского музейного дела: 1917 – июнь 1941 гг.: на материалах Ленинграда: дис. … канд. ист. наук.– Л., 1990. – С. 54; См. также: **Николаев А.** Грабеж // Смена. – 1988. – № 18, 19; **Мосякин А.** Продажа // Огонек. – 1989. – № 6, 7, 8; **Мосякин А.** Антикварный экспортный фонд: Антология документов и фактов // Политнаследие. – 1991. – № 2. – С. 29-41; № 3. – С. 34-48.
[10] **Ленин В. И.** Полное собрание сочинений. – Т. 51. – С. 312.
[11] Там же. – С. 462. – Прим. 360.
[12] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 28.
[13] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети. 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 49-50.

[14] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети: 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 44.
[15] Там же. – С. 50-52.
[16] Там же. – С. 118-119.
[17] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 30-31.
[18] **Шмит Ф. И.** Музейное дело. Вопросы экспозиции. – Л., 1929. – С. 240.
[19] См.: Репрессированная наука / под ред. М. Г. Ярошевского. – Л.: Наука, 1991. – С. 559; **Шмидт С. О.** Сергей Федорович Платонов и «дело Платонова» // Советская историография. – М., 1996. – С. 215-239.
[20] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 32.
[21] **Козлов А.** Фактический отказ от политики охраны памятников истории и культуры в конце 20-х годов // Советское государство и право. – 1989. – № 12.
[22] Цит. по: Эйдельман Н. Я. «Гости Сталина» // Литературная газета. – 27 июня 1990 г. – № 26 – С.12.
[23] **Ионова О. В.** Из истории строительства краеведческих музеев РСФСР // Очерки истории музейного дела в СССР. – М. : НИИМ, 1961. – Вып. 2. – С. 147.
[24] **Луппол П. К.** О методе диалектического материализма в музейном строительстве // Труды Первого Всероссийского музейного съезда. – М., 1931. – Т. 1. – С. 32-33.
[25] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети. 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 95-96.
[26] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети: 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 97.
[27] Там же. – С. 109.
[28] Там же. – С. 92-93.
[29] Советский музей. – 1934. – № 1. – С. 88-89.
[30] Там же. – 1934. – № 2. – С. 92-93.
[31] Там же. – С. 71.
[32] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети. 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 107.
[33] **Антонова Е.В.** Становление и развитие советского музейного дела: 1917 – июнь 1941 гг.: на материалах Ленинграда. – С. 86-88.
[34] **Комарова М.** Архив музейных работников / М. Комарова, К. Врочинская // Советский музей. – 1937. – № 5. – С. 8-13; **Лещинский Я.** За большевистское воспитание кадров // Советский музей. – 1938. – № 10. – С. 36-38.
[35] **Витвицкая А.** Так кадры готовить нельзя / А. Витвицкая, А. Максимов // Советский музей. – 1937. – № 8. – С. 24-26.
[36] **Еропкин В.** Ликвидация последствий вредительства // Советский музей. – 1938. – № 9. – С.31.
[37] **Симкин М. П.** Советские музеи в период Великой Отечественной войны // Очерки истории музейного дела в СССР. – М., 1961. – Вып. 2. – С. 182.

[38] **Равикович Д. А.** Формирование государственной музейной сети. 1917 – первая половина 60-х годов. – М., 1988. – С. 119-120.
[39] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 44.
[40] Цит. по: Wittlin A. Museums: in search of the usable future. – Cambridge (Mass.), 1970. – P. 148.
[41] Ibid.
[42] Ibid.
[43] Ibid. – P. 149.
[44] «Лозунг дня» – в гитлеровской Германии – кратко сформулированное письменное указание о характере подачи материала прессы на текущий день.
[45] Часть раздела, посвященная музеям Великобритании, составлена на основе текста части раздела: Lewis J. D. Museums in Britain: 1920 to present day // Manual of Curatorship. (Ed. by J. M. A. Thompson and oth.). – L., 1984. – P. 38-41.
[46] Rivet P. Organization of an Ethnological museum // Museum. – 1948. – № 1. – P. 113.
[47] Wittlin A. Museums: in search of the usable future. – Cambridge (Mass.), 1970. – P. 158.
[48] Ibid.
[49] Ibid. – P. 156.
[50] Они размещались вдоль наиболее посещаемых туристических маршрутов.
[51] **Kogan H. A** Continuing Marvel: The Story of the Museum of Science and Industry. – Garden City, N. Y., 1973. – P. 10.
[52] **Neatherby R. W.** Education and the Franklin Institute Science Museum // Museum Journal. – 1964. – June. – № 64. – P. 50-58; **Levitt J. M.** The Science Teaching Museuw of the Franklin Institute, Philadelphia // Museum. – 1967. – № 20. – P. 169-171.
[53] акр = 0,4 га
[54] **Hyams E. S.** Great Botanical Gardens of the World. – N. Y., 1969. – P. 142-147; **Hyams E. S.** A History of Gardens and Gardening. – N. Y., 1971. – P. 168-175.
[55] **Hyams E. S.** Great Botanical Gardens of the World. – P. 164-169.
[56] Здесь было решено праздновать с 1980 г. ежегодно 18 мая Международный день музеев.
[57] Materialien aus dem Institut fur Museumskunde. – Berlin (West), 1985. – H. 15. – S. 28.
[58] **Schreiner K.** Geschichte der Musealwesens. (Kurzer Uberblick). – Waren, 1986. – H. 3. – T. 2. – S. 86
[59] Directory of Museum in Japan. – Tokio, 1983. Для сопоставления: в Китайской Народной Республике, в несколько раз превосходящей Японию по населенности, в 1986 г. было пятьсот музеев.
[60] Цит. по: Manual of curatorship. A guide to museum practice. Ed. by J.M.A. Thompson. – L.: Butterworths, 1984. – P. 20. – Из кн.: **De la Torre M.** Museums: an investment for development / M. De la Torre, L. Monreal. – Paris: ICOM, 1982.
[61] **Diop A. C. G.** Museological activity in African countries: its role and purpose // Museum. – 1973. – V. 25. – № 4. – P. 250-256.

[62] UNESCO. The role of museums in today’s Latin America // Museum. – 1973. – V. 25. – № 3. – P. 128-202.
[63] Informationen fur die Museen in der DDR. – 1983. – № 4. – S. 59-60.
[64] **Saley M.** Action to help the blind and physically handicapped, Niger National Museum, Niamey // Museum. – 1976. – № 28. – № 4. – p. 210-211.
[65] Музеи // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим: Еврейский университет в Иерусалиме, 1990. – Стлб. 502-515.
[66] См.: LXXXV. История. Воспоминания. Документы. К 85-летию Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб.: СПбГУКИ, 2003. – С. 49.
[67] Manual of curatorship. – L., 1984. – P. 34.
[68] Ibid. – P. 40.
[69] Ibid. – P. 45.
[70] **Schreiner K.** Geschichte des Musealwesens. – Waren, 1986. – H. 3. – T. 2. – S. 49-61.
[71] Там же. – S. 80, 82, 84.

Глава II

[72] Take your masters in Amsterdam. Course book 1996/1997. Master’s degree programme. – Amsterdam School of the Arts. Reinwardt Academy. Museology department. – (S. L., S. A.), 1996. – 89 p.
[73] **Alexander E.** Museums in motion. – P. 81.
[74] **Равикович Д. А.** Формирование музейной сети. – М., 1988. – С. 130-134.
[75] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 45-46.
[76] Каспаринская С. А., Златоустова В. Н., Кузина Г. А. Государственная музейная политика в России в XVIII-XX веках. – М., 1992. – С. 48.
[77] Там же. – С. 50.
[78] Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. – М., 1973. – С. 135-144.
[79] **Равикович Д. А.** Формирование музейной сети. – М., 1988. – С. 144-146.
[80] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. . – М., 1992. – С. 50-51.
[81] Правда. – 1982. – 20 августа.
[82] **Каспаринская С. А.** Государственная музейная политика в России в XVIII – XX веках / С. А. Каспаринская, В. И. Златоустова, Г. А. Кузина. – М., 1992. – С. 54-55.
[83] Там же. – С. 56-57.
[84] Там же. – С. 58.
[85] Раздел, посвященный музейному делу в КНР, составлен по материалам статьи В. Г. Белозеровой «История музеев и реставрационного дела в КНР (до «культур-

ной революции»)». Художественное наследие. – М., 1980. – № 6 (36). – С. 152-169.
[86] **Алексеев В. М.** В старом Китае / Дневник путешествия 1907 г. – М., 1958. – С. 233.
[87] **Завадская Е. В.** Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М., 1975. – С. 266.
[88] **Валери П.** Об искусстве. – М., 1976. – С. 262.
[89] Литература и культура Китая. – М., 1972. – С. 292-303.
[90] Michaelson C. Lingtong // The dictionary of art. – N. Y., 1996. – V. 19. – P. 431-433.
[91] В ее задачи входило совершенствование деятельности музеев, подготовка музейных кадров, организация стажировок, конференций, курсов для музейных работников, решение музейных проблем на ежегодных конференциях. (Boylan P. A centenary of cherish // Museums journal. – 1990. – V. 90. – N 1. – P. 36.).
[92] **Lewis G. D.** Museums in Britain: 1920 to present day // Manual of curatorship. – L., 1984. – P. 41; Льюис Д. Великобритания: новые предложения // Museum. – 1983. – № 3. – С. 47-48.
[93] **Бригс Э.** Англия 1945 // Курьер ЮНЕСКО. – 1985. – № 10. – С. 19.
[94] **Palmer J.** Going to museums. – L. : Drive publ., 1964. – P. 115.
[95] **Buchanan R. A.** Industrial archaeology in Britain. Harmondsworth, 1972. – P. 21.
[96] **Ревякин М. Б.** Музеи Великобритании // Музеи мира. – М. : Стройиздат, 1987. – С. 101.
[97] **Коссонс Н.** Новые тенденции // Museum. – 1983. – № 138. – С. 14; Городские фермы // Англия. – 1995. – № 3. – С. 20.
[98] **Льюис Д.** Великобритания: новые предложения // Museum. – 1983. – № 3. – С. 50.
[99] **Роуз П.** Центр консервации текстиля // Museum. – 1994. – № 4. – С. 48.
[100] **Хадсон К.** Лучший музей года //Museum. – 1983. – № 7. – С. 51.
[101] Национальный автомобильный музей в Бьюли // Англия. – 1995. – № 3. – С. 36.
[102] **Porter M.** Establishing & museum documentation system in the United Kingdom // Museum bulletin. – 1980. – V. 20. – № 2. – P. 15.
[103] **Chalmers N.** Defining out mission // Museums journal. – 1989. – № 4. – P. 186-187.
[104] **O'Hagan J. W.** National museums: to charge or not to charge // Journal of cultural economic. – 1995. – № 6. – P. 16.
[105] **Макманус П**. Великобритания: в центре внимания рынок / П. Макманус, Р. Майлз // Museum. – 1993. – № 4. – С. 19.
[106] **Musredin L.** An alliance in Leicester? // Museums journal – 1995. – № 9. – P. 13.
[107] **Carrington L.** More talk, more action // Museums journal. – 1995. – № 8. – P. 28.
[108] **Falconer H.** More than just job // Museums journal. – 1995. – № 9. – P. 22.
[109] **Lawrence N.** Scalpel sculpture // Museums journal. – 1995. – № 5. – P. 34.
[110] **Базен Ж.** История истории искусств от Вазари до наших дней. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – С. 284.
[111] Painting looted from Holland, returned through the efforts of the United States armed forces. – N. Y., 1946-1948.
[112] **Koch G.** Die Kunstaustellung: ihre Geschichte von den Anfangen bis zum Ausgang des 18 Jarhhundert. – Berlin, 1967; The National Museum of American art's Index to

American art exhibition catalogues. Ed. J. Yarnall and W. Gerdts. – Boston, 1986. – Vol. 1-6.
[113] **Bridges W.** Gathering of the animals: an unconventional history of the New York Zoological Society. – N. Y. : Harper and Row, 1974. – P. 387-388, 412, 414, 440-486.
[114] **Livingston B.** Zoo: Animals, People, places. – N. Y. : Arbor House, 1974. – P. 93-120.
[115] **MacMaster D. M.** The Museum of Science and Industry, Chicago // Museum. – 1967. – № 20. – P. 167-168; Hindle B. Museum treatment of Industrialization. History, Problems, Opportunities // Curator. – 1972. – № 15. – P. 206-219.
[116] **Hindle B.** Museum treatment of Industrialization. History, Problems, Opportunities // Curator. – 1972. – № 15. – P. 206-219.
[117] **Boylan P. J.** Museums / P. J. Boylan, J. B. Kind // New Encyclopaedia Britannica. Book of the year. 1993. – Chicago, 1993.
[118] **Alexander E. P.** The interpretation program of Colonial Williamsburg. – Williamsburg, 1971. – P. 46.

Грицкевич
Валентин Петрович

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА
в новейший период
(1918–2000)

Редактор Г.М.Шарпило
Оригинал-макет А. А. Саркисовой
Обложка С.А.Владимировой

ФГОУВПО «Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств»
191186. Санкт-Петербург. Дворцовая наб., 2. Тел./факс 312 85 73

Подписано в печать 22.09.2009. Формат 60×90/16.
Печ. л. 9,5. Печать офсетная. Тир.500. Зак.

Отпечатано в типографии “Турусел”.
191186, СПб., ул.Миллионная, д.1.